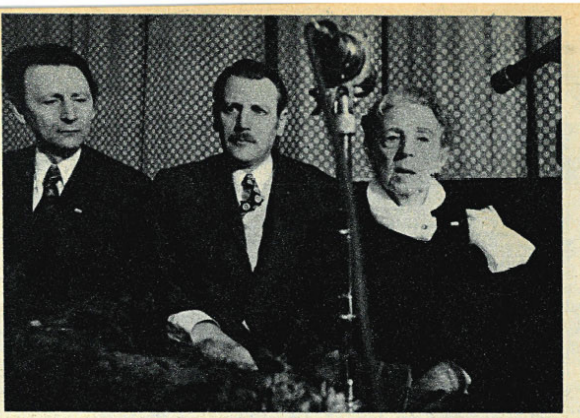
FILM

MARLÈNE
JOBERT

• NR 10 (1213) • ROK XXVII • 5 MARCA 1972 • CENA 3 ZŁ



Z prawej Leonarda Lambrenidis, obok Aleksander i Antoni Lambrenidisowie

tydzień w filmie

● 25 lutego odbyła się w Warszawie uroczysta premiera polskiego filmu „Agent nr 1“ reż. Zbigniewa Kuźmińskiego. Bohaterem filmu jest Jerzy Szajnowicz-Iwanow, Polak mieszkający w Grecji, który w czasie II wojny światowej działał jako agent wywiadu brytyjskiego. Z okazji premiery przybyła do Polski najbliższa rodzina Szajnowicz-Iwanowa: jego matka, Leonarda Lambrenidis, oraz dwaj przyrodni bracia, Aleksander i Antoni Lambrenidisowie. Wzięli oni udział w konferencji prasowej, obecni byli także na uroczystej premierze w warszawskim kinie „Moskwa“.

● 18 lutego podpisany został w Warszawie plan współpracy na rok 1972 między Towarzystwem Przyjaźni Polsko-Radzieckiej a Związkiem Radzieckich Towarzystw Przyjaźni i Łączności Kulturalnej z Zagranicą i Towarzystwem Przyjaźni Radziecko-Polskiej. Dokument podpisali: sekretarz KC PZPR, Jan Szydlak oraz Aleksiej Szytikow, przewodniczący Rady Związku Rady Najwyższej ZSRR i przewodniczący Centralnego Zarządu TPR-P. Wśród akcji i imprez, jakie zorganizują obydwa Towarzystwa, znajdują się m. in. Dni Filmu Radzieckiego w Polsce oraz Festiwal Filmów Polskich w Litewskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej.

● Z okazji 54 rocznicy powstania Armii Radzieckiej 17 lutego odbył się w Warszawie uroczysty pokaz III części filmu „Wyzwolenie". Na pokaz przybyli m. in.: minister Spraw Zagranicznych, Stefan Olszowski oraz ambasador ZSRR w Polsce, Stanisław Piłotowicz.

● Opublikowane zostały listy kandydatów na posłów do Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Znajduje się na nich m. in. Mariusz Dmochowski, znany aktor teatralny i filmowy, kandydujący w okręgu wyborczym nr 76 (Wałbrzych).

● Dyskusyjny Klub Filmowy „Kwant" w Warszawie zorganizował w lutym pokaz filmu „Perła w koronie", połączony ze spotkaniem z twórcami tego filmu oraz dyskusją. W imprezie wzięli udział: reżyser Kazimierz Kutz oraz odtwórca jednej z głównych ról, Jan Englert.

film polski na świecie

● W dniach 18—22 lutego odbyły się we Frankfurcie nad Menem Dni Filmu Polskiego, podczas których wyświetlono filmy: „Dziura w ziemi" Andrzeja Kondratiuka, „Żywot Mateusza" Witolda Leszczyńskiego, „Znaki na drodze" Andrzeja Piotrowskiego, „Molo" Wojciecha Solarza, „Wszystko na sprzedaż" i „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy, „Kardiogram" Romana Załuskiego, „Struktura kryształu“ i „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego oraz „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego. Ponadto pokazano 13 filmów krótkometrażowych.

Z okazji Tygodnia odbył się we Frankfurcie retrospektywny przegląd twórczości Kazimierza Kutza; w programie znalazły się filmy: „Krzyż Walecznych", „Nikt nie woła", „Ludzie z pociągu", „Milczenie", „Sól ziemi czarnej". Polską kinematografię reprezentowali we Frankfurcie: reżyserzy Kazimierz Kutz, Andrzej Piotrowski i Krzysztof Zanussi oraz krytyk Lech Pijanowski.

● Na festiwal filmowy w Wiedniu (16—23 marca) Polska zgłosiła „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy oraz trzy filmy krótkometrażowe: „Aqua pura" Jana Janczaka, „Bruk" Zdzisława Kudły i „Człowiek o dwu nazwiskach" Romana Wionczka.

● W dniach 3—16 marca odbywa się w Chicago Przegląd Filmów Polskich pod nazwą: „Kino“: Polska 1961—1971". W programie znalazły się filmy: „Rękopis znaleziony w Saragossie" Wojciecha Hasa, „Gangsterzy i filantropi" Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, „Faraon" i „Matka Joanna od Aniołów" Jerzego Kawalerowicza, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Pasażerka" Andrzeja Munka, „Brzezina" i „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy oraz „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego.

● „Brzezina" rozpowszechniana będzie w telewizji japońskiej i w tamtejszych kinach.

● Australia zakupiła „Pamiętnik pani Hanki" Stanisława Lenartowicza.

projekty i realizacje

● Janusz Nasfeter rozpoczął zdjęcia do filmu „Portret złodzieja". Po zakończeniu zdjęć plenerowych w Warszawie, ekipa przeniosła się do Wrocławia. W głównych rolach dziecięcych występują: Piotr Szczerkowski i Roman Mosior. Reportaż z realizacji zamieścimy w następnym numerze.

● W zespole TOR skierowano do realizacji scenariusz Tadeusza Zawieruchy i Antoniego Krauze „Palec Boży". Jest to historia młodego człowieka, który pragnie zrealizować swe marzenia artystyczne. Reżyserować będzie Antoni Krauze (debiut), kierownikiem produkcji jest Wojciech Karmoliński. Opiekunem debiutu będzie Stanisław Różewicz.

● W zespole PANORAMA skierowano do produkcji scenariusz Ireneusza Iredyńskiego „Anatomia miłości". Roman Załuski będzie reżyserem, zaś Jan Włodarczyk — kierownikiem produkcji tego filmu.

● Po kolaudacji jest „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego.

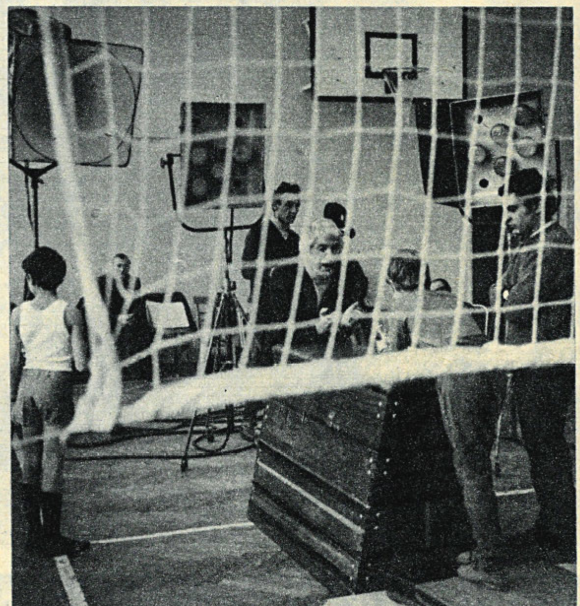
KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW DOKUMENTALNYCH reżyser Krzysztof Kieślowski pracuje nad filmem „Zabawa w chowanego". Autor pokaże biurokratyczne i zrutynizowane formy obrządku pogrzebowego.

Reżyser Krzysztof Szmagier i operator Antoni Staśkiewicz przebywali w ubiegłym roku w USA. Owocem ich podróży są dwa reportaże telewizyjne: „Dzień w Manhattanie" i „Dom nad Wschodnią Rzeką". Drugi z filmów ukazuje kulisy pracy w nowojorskim biurowcu Organizacji Narodów Zjednoczonych. W montażu znajduje się również film z innej podróży tej pary realizatorów: „Algier po polsku", prezentujący tamtejsze polonica.

Przebieg ubiegłorocznej śląskiej wyprawy alpinistycznej w Andy przybliży naszym widzom kolorowy reportaż operatorów Józefa Bakalarskiego i Romana Trzeszewskiego; filmowcy ci montują ponadto film o peruwiańskim pejzażu i folklorze.

Janusz Nasfeter na planie filmu „Portret złodzieja“



tematy dnia

CHOPIN ZNOWU NA EKRANIE

Jerzy Stefan Stawiński jest współscenarzystą serialu telewizyjnego „Wielka miłość Balzaka“. Ostatnio Stawińskiemu zaproponowano pracę nad scenariuszem innego seryjnego filmu biograficznego — o Chopinie. Pytamy autora o szczegóły projektu.

– Z propozycją serialu o Chopinie wystąpił zespół PRYZMAT. Realizacją zainteresował się reżyser Janusz Morgenstern. Szczegóły projektu nie są jeszcze ustalone.

– Ma pan za sobą pracę nad „Wielką miłością Balzaka“. Czy film o Chopinie oparłby pan na podobnej koncepcji?

– Filmy biograficzne o wielkich artystach powinny przekazywać widzowi jakąś prawdę o geniuszu bohatera, o jego niepowtarzalności, a dopiero później – prezentować interesującą anegdotę, to, co określa się terminem „vie romancée“. Mają więc w sobie dwoistość: z jednej strony są historycznymi filmami obyczajowymi, z drugiej – stanowią studium rekonstruujące i obnażające mechanizm tworzenia. Oczywiście, serial telewizyjny zawsze w jakimś stopniu wulgaryzuje temat.

Ta dwoistość określa prawdopodobne podobieństwa i różnice między filmem o Balzaku a filmem o Chopinie. Będą to w jakimś stopniu filmy podobne, bo dotyczą tej samej epoki, środowisk, niekiedy tych samych ludzi. Jest to ten sam świat paryskich salonów z pierwszej połowy XIX wieku, krąg artystów i bogatych mecenasów sztuki, w którym spotykamy Balzaka i Chopina. Oczywiście w filmie o Chopinie dominować musi element polskości.

Można by powiedzieć, że te dwa filmy różnią się od siebie – tak jak Chopin różnił się od Balzaka. Byli to przecież ludzie o odmiennych charakterach, temperamentach, zainteresowaniach, uprawiali różne dyscypliny artystyczne. Balzak był człowiekiem dynamicznym, ogromnie towarzyskim, prowadził rozgałęzione choć kiepskie interesy; wiele podróżował. Pozostało po nim mnóstwo dokumentów, świadectw, tomy listów. Inaczej Chopin: introwertyk, obsesyjnie zajęty swą twórczością, był człowiekiem samotnym. W dodatku większość pamiątek i świadectw historycznych, związanych z jego życiem, zaginęła.

Praca nad scenariuszem filmu o Chopinie będzie więc zapewne trudniejsza. Łatwiej natomiast „udowodnić“ geniusz kompozytora niż pisarza.

– Czy film o Chopinie zrealizowany zostanie, podobnie jak film o Balzaku, we współprodukcji polsko-francuskiej?

– Byłoby to pożądane. Swe najlepsze twórcze lata spędził Chopin we Francji, a największą przygodą jego życia była pani George Sand.

– Zdaje się, że scenariusz filmu „Wielka miłość Balzaka“ pisał pan wspólnie z autorem francuskim...

– Nie. Nowelę o Balzaku i pani Hańskiej napisałem jeszcze w roku 1967, a nadzór ze strony francuskiej zgodził się objąć André Maurois. Niestety, wkrótce potem umarł. Gdy w roku 1969 został zaakceptowany projekt wspólnej, polsko-francuskiej produkcji tego filmu, Francuzi zaproponowali nowego współscenarzystę, pracownika francuskiej telewizji. Rozpocząłem już pracę nad własną wersją scenariusza, gdy nadszedł jego tekst. Nie nadawał się jednak do realizacji. Ostatecznie pracowałem sam nad kolejnymi odcinkami scenariusza. W roku 1971, gdy scenariusz był już gotowy – Francuzi zgłosili nowego współautora, Yves Jamiaque'a. W ciągu dwóch miesięcy napisał on tekst do sześciu odcinków godzinnych, które następnie przekazano mnie, bym dokonał kompilacji obydwu wersji – jego i mojej. Udało mi się to tylko w odniesieniu do trzech pierwszych godzinnych odcinków. Tak więc realizowany obecnie przez Wojciecha Solarza film oparty jest w połowie (trzy początkowe odcinki godzinne) na scenariuszu, w którym wykorzystane zostały na równi propozycje Jamiaque'a i moje, w połowie zaś – na scenariuszu, za który odpowiedzialny jestem wyłącznie ja sam.

– A inne plany?

– Piszę powieść. Chciałbym też wrócić do komedii „Ojciec królowej". Scenariusz ten, którego bohaterami są Marysieńka Sobieska i jej ojciec, napisałem przed dwunastu laty; temat był już swego czasu zaakceptowany, ale do realizacji nie doszło z powodu śmierci Andrzeja Munka, który już nawet napisał scenopis. Ostatnio przerobiłem i „uwspółcześniłem“ scenariusz; chciałbym zrealizować go wspólnie z żoną.

Rozmawiał: ski

FRANCUSKI ŁĄCZNIK

Narkomania stała się na Zachodzie wrogiem publicznym nr 1, a handlarze narkotykami coraz energiczniej zwalczaną kategorią przestępców. Między nimi a Interpolem toczy się zacięty pojedynek, a metody przestępców i organów ścigania są coraz bardziej wyrafinowane. Okazuje się przy tym, że handlarze narkotykami mają nieraz wysoko postawionych popleczników i opiekunów, i to bardzo utrudnia pracę szeregowych detektywów i policjantów.

Ten rozdział nowoczesnej kryminalistyki ma już zresztą swe wypadki klasyczne. Należy do nich afera popularnego prezentera telewizji francuskiej, Jacquesa Angelvina, który zgodził się przemycić w swoim samochodzie z Francji do USA 60 kg heroiny wartości 10 milionów dolarów. Został ujęty i skazany, a łagodny wymiar kary starali się dlań uzyskać swymi interwencjami przyjaciele: Maurice Chevalier, Yves Montand, Simone Signoret i inni. Sprawa stała się tematem obszernego, wydanego w książce reportażu Robina Moore'a. Ale po dziesięciu latach szlak przemytniczy Marsylia — Nowy Jork funkcjonuje nadal i w pewnym momencie policja amerykańska poczęła oskarżać francuskich kolegów o „zorganizowaną bezczynność", a pojęcie „francuski łącznik" weszło już do gwary amerykańskich brygad śledczych, zwalczających handel narkotykami.

Reżyser William Friedkin oparł wprawdzie swój film na relacji Robina Moore'a, zrezygnował jednak z autentycznych nazwisk bohaterów: nie chciał ewentualnych zatargów z żyjącymi osobami, zresztą dało mu to lepszą możliwość dramatyzacji materiału. Jak zgodnie twierdzą krytycy, powstał bardzo nowoczesny film kryminalny, który wykorzystując umiejętnie autentyczne zdarzenia obnaża mechanizm „największej poza głodem i wojną plagi naszych czasów".

Jesteśmy w Marsylii. Pewien agent policji wraca do swego mieszkania; w tym momencie zostaje zabity przez niejakiego Pierre Nicoli.

Nowy Jork, Brooklyn. Agenci policji Russo i Doyle przeprowadzają rewizję w pewnym barze i — nie bez pomocy brutalnych chwytów — aresztują sprzedawcę narkotyków, jedno z drobnych ogniw w długim łańcuchu zakazanego handlu. Zapada noc, obaj agenci idą się czegoś napić w jednym z nocnych lokali na East Side. Doyle instynktownie obserwuje gości. W większym towarzystwie identyfikuje dwóch sprzedawców heroiny, otoczonych dziewczętami. O świcie Russo i Doyle zaczynają iść śladem najmłodszej pary z całego towarzystwa i docierają do pewnego sklepu w Brooklynie, nie wyróżniającego się niczym szczególnym spośród tysięcy innych.

Marsylia. Elegancki businessman Charnier wyrusza wraz z małżonką za ocean. Wśród podróżnych jest także znany nam z pierwszych scen Nicoli i gwiazda telewizji francuskiej, Deveraux. To wspólnicy Charniera.

Nowy etap kryminału

Brooklyn. Sklep, którego właścicielem jest niejaki Sal Boca, znajduje się pod stałą obserwacją. Doyle w samochodzie depcze mu po piętach podczas jego nocnych wędrówek po Manhattanie. Gdy wreszcie Sal odwiedza niejakiego Joela Weinstocka, obaj wywiadowcy zyskują pewność, że wpadli na trop „wielkiego skoku". Weinstock okazuje się istotnie jedną z grubych ryb nowojorskiego handlu narkotykami. Nie pozostaje nic innego, jak zastawić sieć i czekać...

„Końcowa sekwencja jest zrobiona znakomicie: rozegrana we wnętrzu i na zewnątrz nowojorskiego metra, osiąga kulminację w scenach pogoni za przestępcą; te sceny jeżą włosy na głowie. Uciekający znajduje się w pociągu na wiadukcie, a Doyle w aucie mknie za nim dołem, po ulicy. To zdumiewająca sekwencja" — pisze recenzent „Motion Picture Herald", przypominając, że producentem filmu jest Philip D'Antoni, który ma już na swym koncie „Bullitta".

„Film ten z pewnością wyznacza nowy etap w historii kina kryminalnego — twierdzi recenzent „Le Film Français". — *Epoka »czarnego filmu« i thrillerów skończyła się już ostatecznie. W klasycznych utworach tego gatunku dominowała atmosfera, natomiast dziś reżyserzy stawiają na akcję. Wczorajsi bohaterowie — prywatni detektywi z powieści Chandlera i Hammetta — ustąpili miejsca funkcjonariuszom policji, którzy interesują nas tylko od strony ich pracy zawodowej. »Francuski łącznik« wspaniale inauguruje ten nowy styl, skupiając wszystkie tendencje nowego kina amerykańskiego".*

Z. P.

„The French Connection", film produkcji amerykańskiej, reż. William Friedkin

głosy i głosy

DZIKUSY NA DROGACH AMERYKI

Pod takim tytułem R. Sobolew w moskiewskim dwutygodniku SOWIETSKIJ EKRAN (nr 1/72) omawia buntowniczy, kontestacyjny nurt w kinematografii amerykańskiej. Autor widzi jego początki w filmach Jamesa Deana u progu lat pięćdziesiątych, zwłaszcza w znanym „Buntowniku bez przyczyny". Jednakże, zdaniem Sobolewa, taki indywidualny protest (bez przyczyny), którego heroldem był znakomity, młodo zmarły aktor, nie przerażał nikogo. Ale pod koniec lat pięćdziesiątych młodzież występuje już jako aktywna politycznie siła, protestując masowo przeciwko panującym stosunkom. O takiej młodzieży **„Hollywood starannie milczy"**, kierując uwagę widzów na hippiesów i „dzikie anioły" — młodych motocyklistów uganiających się po amerykańskich szosach — a więc na drobną cząstkę młodzieży, która narzuca się społeczeństwu **„swoją egzotyką"**.

Radziecki krytyk przyznaje, że filmy tego rodzaju **„miały wywołać odrazę i przestrzec"** przed negatywnymi bohaterami, chociaż **„nie ma w nich śladu prób dotarcia do przyczyn, które ściągnęły »na dno« młodzież, posiadającą wszelkie możliwości dostatniego życia w komfortowych willach swoich rodziców"**. Ponadto, na przykładzie filmu T.S. Franka „Zrodzeni dla nienawiści", Sobolew wykazuje sprzeczności myślowe, jakie zawierają niektóre filmy: z jednej strony potępiają gwałt, z drugiej — gloryfikują ludzi, którzy niedawno jeszcze popełniali zbrodnicze okrucieństwa w Wietnamie (bohaterem pozytywnym filmu Franka jest były komandos z osławionej formacji „zielonych beretów") lub pragnęliby przywrócić samosądy z czasów kolonizacji Dzikiego Zachodu.

Krytyk, w trosce o pełny obiektywizm, nie osądza jednostronnie tych **„zmechanizowanych włóczęgów współczesnej Ameryki". „O nich** — czytamy — **sami Amerykanie piszą rozmaicie: jedni widzą w nich swego rodzaju buntowników, drudzy — szczególną manifestację przestępczego świata, zrodzoną w zwyrodniałych warunkach dzisiejszego dnia (...) Niektórzy publicyści zapewniają, że »anioły« to potencjalni faszyści. Tak przedstawił ich reżyser Roger Corman w filmie »Dzikie anioły« (stąd wzięła się potoczna nazwa) — ze swastykami, żelaznymi krzyżami i innymi podobnymi atrybutami"**. W kilka lat jednak po Cormanie inny wariant problemu pokazał reżyser Dennis Hopper w „Swobodnym jeźdźcu". **„Oto po prostu** — relacjonuje Sobolew — **młodzi ludzie, którzy wyrzekli się życia w amerykańskiej społeczności i na swoich motocyklach przenieśli się w społeczny niebyt. Nie są oni wrogami ani przyjaciółmi współczesnej Ameryki, są »obcymi«; dlatego »prawdziwi Amerykanie« urządzają na nich regularne polowania. Jeden zostaje ubity pałkami, dwaj inni zastrzeleni z całkowitą flegmą, jak niebezpieczne zwierzęta, chociaż pierś jednego przepasana jest gwiaździstym sztandarem Stanów Zjednoczonych."**

Konkluzja krytyka: zmechanizowani włóczędzy są przejawem stylu życia, spór zaś, **„który wiedzie o nich film, nie jest istotny, skoro tak czy owak »anioły« dają świadectwo głębokiego kryzysu amerykańskiego społeczeństwa"**.

„LITERATURA" O FILMIE

Pod datą 17 lutego ukazał się pierwszy numer nowego tygodnika LITERATURA. Pomimo tytułu, wyraźnie wskazującego krąg problematyki, pismo nie zamierza spraw filmowych pozostawić poza zasięgiem swoich zainteresowań. W numerze znajdujemy pochwalną recenzję Rafała Marszałka z „Perły w koronie" Kazimierza Kutza oraz rozmowę z Tadeuszem Konwickim — „Film bez literatury?". Cytujemy fragmenty rozmowy, w których znany pisarz i filmowiec wypowiada opinię o perspektywach naszej kinematografii w szczególności, a kina w ogólności:

„Na co powinna stawiać nasza kinematografia? Mnie się wydaje, że wbrew pozorom — bardzo ciężko jest kręcić dobre filmy rozrywkowe. Poziom filmu rozrywkowego równa się ilości gotówki włożonej w ten film. A więc, żeby robić drugorzędne filmy, trzeba mieć pierwszorzędny przemysł filmowy. Natomiast filmy, które będziemy nazywać artystycznymi, można kręcić metodami chałupniczymi. Interesująca myśl zastępuje tutaj z powodzeniem interesującą wystawę scenograficzną, autentyczne wzruszenie zastąpi olśniewającą biegłość techniczną. Chyba łatwo dojdziemy do wniosku, że więcej szans mamy w tym drugim gatunku.

Kino zwycięskie, takie, jakie znaliśmy przez dziesiątki lat, niewątpliwie podupada. Ale być może, za jakiś czas odrodzi się jako forma bardziej wysublimowana, dająca mniejszej liczbie ludzi więcej radości. Natomiast na pewno jutra filmu nie należy warunkować zależnością od literatury. W ogóle — to wylażenie ze wszystkich zakamarków demona literatury wynika chyba z ciężkich kompleksów ludzi filmu. Ciągle żyją oni zawiścia w stosunku do literatury. Ciągle jeszcze strzegą swoich kieszeni przed literaturą, nie widząc, że już dawno kto inny odziera kinematografię z szat królewskich.

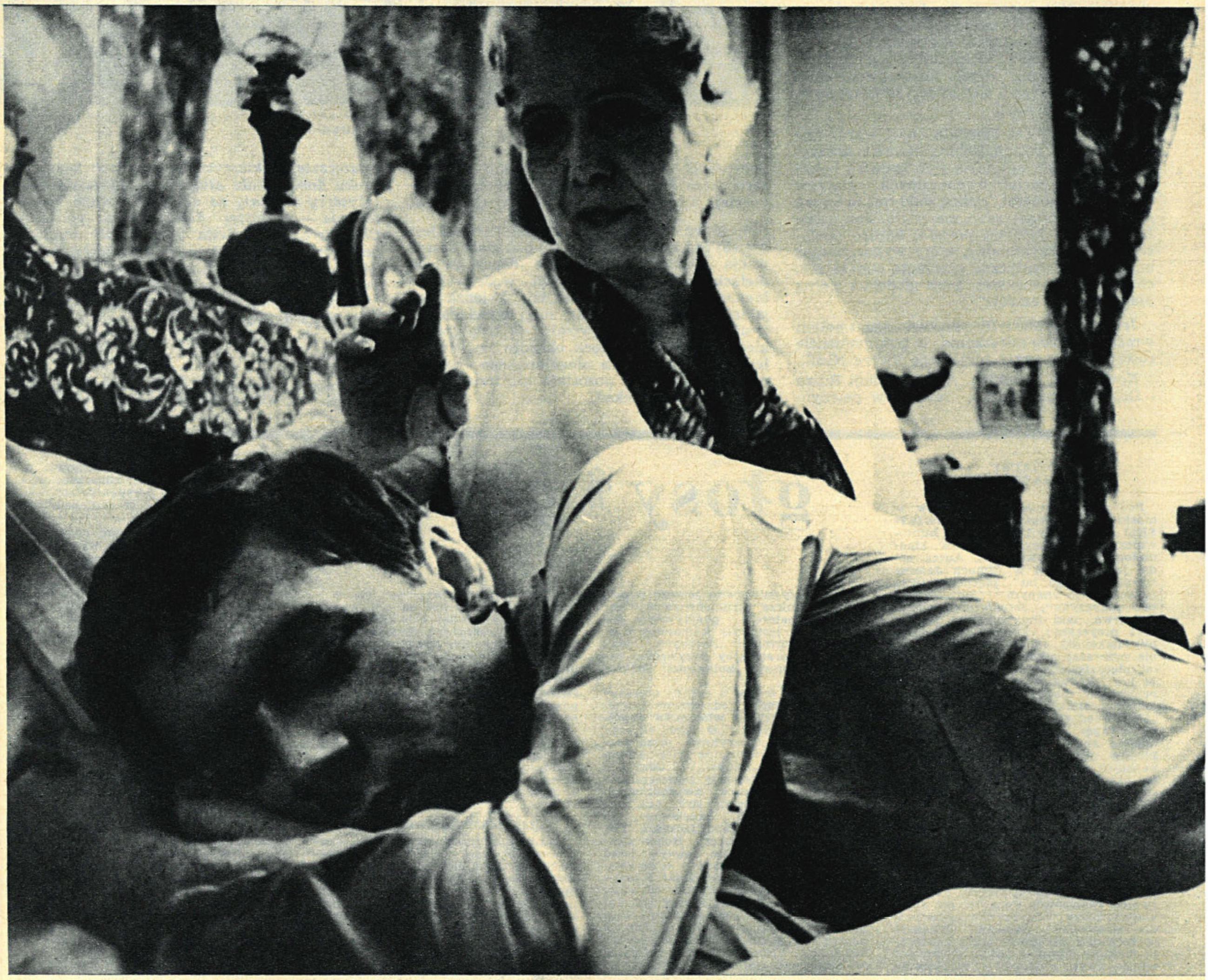
KAPPA

OGNIK ZGASZONY PRZED LUSTREM

JOANNA GUZE

Nie jest dobrze, kiedy film ukazuje się z wielkim opóźnieniem, zwłaszcza taki, który kiedyś był filmem znaczącym. Dzieła następne, czy to kontynuujące formuły przed laty odkrywcze, czy powielające je, czy wreszcie idące dalej, sprawiają, że ów film przygasa i szarzeje. Żeby zobaczyć go tak, jak na to zasługuje, trzeba by przystosować spojrzenie własne do czasu, w którym powstał, i do tego, co w tym czasie było nowością; jest to wysiłek, którego nie podobna żądać od publiczności. Krótko mówiąc, wejście na nasze ekrany „Błędnego ognika" Louis Malle'a z roku 1963 — w roku 1972 jest krzywdzące dla reżysera i jego najlepszego filmu. Niestety, takie są osobliwości kina, w którym tylko arcydzieła wytrzymują próbę czasu, a i one wymagają od widza pewnych dyspozycji specjalnych, co wiąże się z samą naturą sztuki filmowej: jej wartości absolutne są inaczej absolutne niż w pozostałych sztukach; cóż dopiero, gdy w grę wchodzą wartości względne i sposoby wzbogacone, rozwinięte albo wręcz prześcignione później.

Tak więc „Błędny ognik" nie jest już tym, czym był we wczesnych latach sześćdziesiątych, kiedy francuska nowa fala prezentowała nową jeszcze poetykę, a psychologiczne studium Malle'a miało całą swoją świeżość. Wciąż jednak jest to dzieło subtelne, robota szlachetna, szczególnie wyróżniająca się na tle późniejszej produkcji francuskiej (w tym i samego Malle'a); dzieło o ciekawym przy tym rodowodzie. Malle wyszedł od powieści Drieu la Rochelle, pisarza dość osobliwego, który w dwudziestoleciu międzywojennym liczył się jako talent wybitny we Francji; dziś jest raczej zapomniany. Orientacji prawicowej, Drieu la Rochelle miał antenata w pisarstwie Barrèsa, w filozofii powoływał się na Nietzschego, którego nieszczęściem, jak wiadomo, było, że powoływano się nań najbardziej opacznie; również w tym wypadku. Drieu subtelniej niż ideolodzy nazizmu, ale w tym samym kierunku idąc, z myśli nietz-



Ostatnie 24 godziny
Maurice Ronet

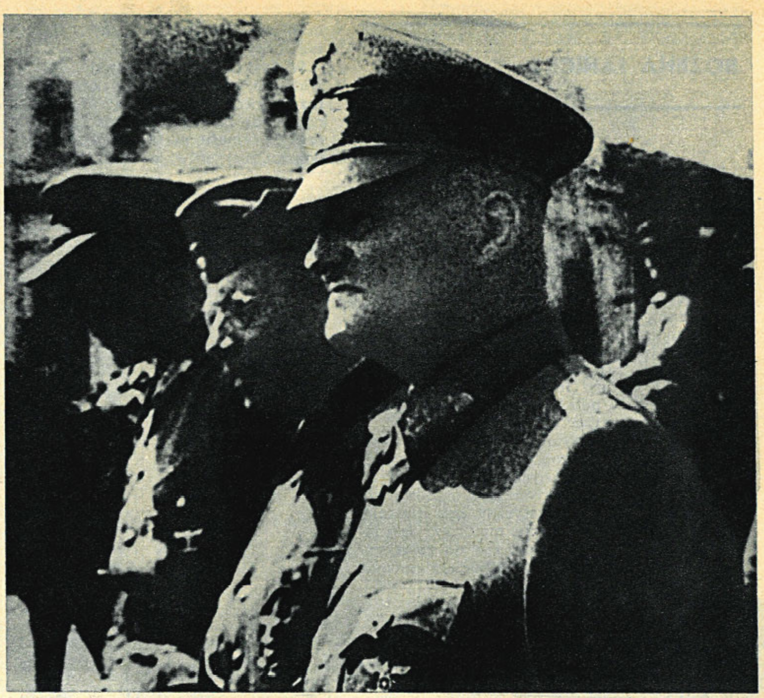
scheańskiej wywiódł wnioski, a zwłaszcza reguły postępowania, które są dla tej myśli obelgą: podczas okupacji był jednym z najaktywniejszych kolaborantów, ogłaszał artykuły wręcz niebezpieczne. W 1945 roku, w poczuciu całkowitej klęski intelektualnej i moralnej, i chcąc uniknąć sądu, popełnił samobójstwo.

Samobójstwo jest także problemem książki, którą zaadaptował Malle. Drieu uformował swego bohatera, Alaina Leroy, wedle wzoru rzeczywistego: prototypem postaci był przyjaciel pisarza, Jacques Rigaut, poeta z surrealistycznej grupy, który w 1929 roku popełnił samobójstwo — w akcie protestu i buntu. Rigaut nie był zresztą jedynym poetą surrealistycznym, który zabił się w imię filozoficznego programu; René Crevel i Jacques Vaché wybrali to samo rozwiązanie „najbardziej prawdopodobnie słuszne i ostateczne", jak to określił Crevel. Alain Leroy idzie w ich ślady, choć nie jest przypadkiem tak czystym, i jego samobójstwo, zwłaszcza u Malle'a, nie tyle jest manifestacją pewnej filozofii, ile rezultatem życiowej klęski: Alain to ten, któremu się nie udało. Nie udało mu się zostać pisarzem, kochać, znaleźć sobie miejsce w świecie. Nie udało się zresztą żadnemu z przyjaciół Alaina, chybionych intelektualistów, artystów, działaczy; ale ci zgodzili się niejako na życie zastępcze, pozór i fikcja wypełniają ich czas. Alain nie chce czy nie ma sił, by godzić się na pozory. Film przedstawia ostatnie 24 godziny jego życia: od momentu decyzji do rozstrzygającego strzału.

Uwspółcześnienie w stosunku do powieści (dodajmy, że „Błędny ognik" Malle'a jest utworem samodzielnym i nie ma nic wspólnego ze stereotypem tzw. przeniesienia na ekran, to znaczy z uprzystępnieniem oczom literackiej narracji) pozwala na wprowadzenie elementów z lat sześćdziesiątych. Poczucie bezsensu i beznadziejności istnienia znajduje tu inne zaczepienia i żywi się innymi przykładami: surrealistyczni poeci i ich samobójstwa, które są „unieśmiertelnieniem buntu", to wzór zbyt wysoki, a i mało aktualny. Toteż na kominku w pokoju Alaina znajduje się zdjęcie Marilyn Monroe, aktorki-idola, której samobójstwo bardziej wstrząsnęło światem niż wszystkich poetów surrealistycznych, romantycznych oraz innych razem wziętych. To zdjęcie to symbol i znak, podobnie jak ostatnia lektura Alaina: „Wielki Gatsby" Scotta Fitzgeralda, samobójcy-alkoholika (jak Alain). Charakterystyczne jest, że Malle prezentując swego bohatera nie przydaje mu ani odrobiny wielkości, przeciwnie, to człowiek jak inni, który wyróżnia się tylko tym, że od pewnego momentu nie może znieść własnej miałkości ani miałkości życia, na jakie jest skazany: o tyle wznosi się ponad swoich przyjaciół — światowca, narkomankę, niby to egiptologa i dziarskich chłopców z organizacji OAS. Ostatni dzień życia Alaina jest przeglądem tego wszystkiego, z czym chce się rozstać, i ten przegląd dokładny, cierpliwy, monotonny nawet (poetyka nowej fali) ukazuje mu nicość własną i całego otoczenia. Krok po kroku, chwila po chwili, we własnym pokoju, na ulicy, z przygodną kochanką, z kobietą, której pragnąłby (gdyby umiał pragnąć), z kolegami, z którymi działałby (gdyby potrafił działać), nad rękopisem, który kontynuowałby (gdyby miał coś do powiedzenia), w rozmowach z przyjaciółmi i z obcymi, wśród przedmiotów, z którymi obcuje co dzień i które mają, lecz nie potrafią go osłonić — obnaża się pustka i beznadziejność. Wszystko jest jałowe, nic w oczach Alaina nie może usprawiedliwić dalszego ciągu: ani ludzie, ani sytuacje, ani przedmioty, ani wreszcie on sam. Po tym przeglądzie, kiedy wszystko jest już ostatecznie sprawdzone, wraca do swego pokoju, gdzie czekają na niego wycinki z gazet, relacjonujące zabójstwa i samobójstwa, własny rękopis w koszu, szachownica z niepotrzebnymi już pionkami, Marilyn Monroe, książka Fitzgeralda oraz lustro. Zabija się przed nim. Przychodzi na myśl formuła Baudelaire'a: „Żyć i umrzeć przed lustrem". Niezdolny do jej urzeczywistnienia w całości, ponieważ zakłada ona pełnię egzystencji świadomej i kontrolowanej, a więc to właśnie, czego nie potrafił osiągnąć, Alain Leroy realizuje ją przynajmniej w drugiej połowie: jest to jego pierwsza i ostatnia chwila wielkości.

JOANNA GUZE

„Błędny ognik" (Francja — Włochy), reż. Louis Malle



Z ANNAŁÓW SZMATŁAWCA

Jak zdobyto Moskwę i Stalingrad? Wiemy, że armia niemiecka nigdy nie zdołała zająć tych miast, choć były chwile, gdy los ich zdawał się przesądzony. Dzisiaj w ogóle wiemy bardzo wiele o historii ostatniej wojny, znamy jej najskrytsze tajemnice — ze wspomnień, monografii, filmów. Zarówno starsi, jak i młodsi. Z pewnością jednak film Jerzego Dmowskiego oddziałuje bardziej emocjonalnie na tych widzów, którzy pamiętają czasy okupacji, a być może — tak, jak niżej podpisany — czytywali „Nowy Kurjer Warszawski", jedyną stołeczną gazetę wydawaną oficjalnie po polsku. Zwłaszcza w pierwszych latach wojny było to dla wielu podstawowe źródło informacji; wtedy Niemcy odnosili same zwycięstwa, a my nie nauczyliśmy się jeszcze czytać między wierszami. Latem 1941 roku komunikaty Oberkommando der Wehrmacht zachłystywały się sukcesami niemieckich armii; to także czytaliśmy w szmatławej gazecie, a na wielu placach Warszawy, gdzie wyświetlano wieczorami hitlerowskie kroniki wojenne, słyszeliśmy głos spikera kaleczącego polski język. Ten sam głos, który wykorzystał w swym filmie Dmowski, dając na zbliżeniach szpalty „Nowego Kurjera Warszawskiego". I kroniki, oczywiście, są znajome, ale jakże inaczej się je dziś, po trzydziestu latach, ogląda.

Kiedy na papierze prawie już zdobyto Moskwę, coś się nagle w niemieckiej propagandzie załamało. Przestano mówić o błyskawicznym zwy-

krótki metraż

cięstwie, poczęto wynajdywać przyczyny „obiektywne" — silne mrozy, śnieżyce. Film Dmowskiego doskonale to załamanie pokazuje, akcentując je dodatkowo kilkoma pozami Hitlera, który począł w swych mowach wzywać na pomoc... Boga. Może ktoś powiedzieć, że wszystko to dobrze już znamy z wielu dokumentów montażowych. To prawda, ale nie mieliśmy dotąd filmu tak pomysłowo wykorzystującego realia niemieckiej propagandy przeznaczonej dla Polaków.

Charakterystyczne są tutaj noworoczne wydania gadzinówki, zaopatrzone — a jakże! w wymyślne rysuneczki Warszawy, z dominującą kolumną Zygmunta. Obok, w miarę zmieniających się dat, coraz bardziej minorowy ton komunikatów, coraz wymowniejsze cytaty z przemówień hitlerowskich dygnitarzy, jak chociażby ten, w którym Ribbentrop mówi, że „historia oceni bitwę pod Stalingradem, jako decydującą dla wolności Europy".

Na lutym 1943 roku kończy się lektura annałów „N.K.W." lecz w epilogu mamy jeszcze rodzynek: numer gazety z czerwca 1945 — oczywiście z pomyloną datą. Dmowskiemu i jego współpracownikom należy się uznanie za dobry pomysł, za skrzętne, pracowite wyławianie ciekawostek — i chyba także za to, że udało się z sensem wykorzystać sporo materiału z niemieckich Wochenschauów, których młodsi widzowie nigdy dotąd nie oglądali.

pel

„Jak zdobyto Moskwę i Stalingrad, czyli »Nowy Kurjer Warszawski« donosi" (WFD), real. Jerzy Dmowski

Marzenia Szczechury

Opowiedzenie treści najnowszego filmu Daniela Szczechury „Jeśli ujrzysz kota fruwającego po niebie..." jest niemożliwe. Nie dlatego jednak, że narracja jest nieudolna albo fabuła zbyt skomplikowana. To jest po prostu film bez akcji, film który nie opowiada, lecz tworzy szeregiem następujących po sobie obrazów określony nastrój. Film ten przypomina najbardziej „Podróż" tego samego reżysera, mimo że tam była jeszcze dająca się opowiedzieć „story". „Jeśli ujrzysz kota..." nie jest więc kontynuacją, lecz raczej następnym, bardziej śmiałym krokiem w stronę kina poetyckiego, kina skojarzeń i emocji. Jest próbą zerwania z panującą w filmie animowanym sztampą.

Czy jest próbą udaną? Wydaje mi się, że chyba tak. Pewne wahanie nie wynika z braku przekonania do filmu, który nie poddaje się tradycyjnym kryteriom oceny. „Jeśli ujrzysz kota fruwającego po niebie..." można „odebrać" lub „nie odebrać" — to znaczy poddać się nastrojowi owego kociego marzenia o oderwaniu się od ziemi, albo nie. Trudno ocenić film Szczechury, tak jak trudno jest dać definicję marzenia, bo każda będzie subiektywna.

krótki metraż

Daniel Szczechura zaadresował swój film do dzieci, wierząc w ich wyobraźnię nie skrępowaną balastem wiedzy i rozumu. Albowiem rozum na pewno odrzuciłby pewnik, że „jeśli ujrzycie kota fruwającego po niebie, to znaczy, że jest to kot, który lubi ptaki". Na użytek widzów dorosłych myśl ta pojawia się na ekranie w różnych układach kompozycji literniczych, w postaci przerywników. Zabieg nie wyszedł filmowi na dobre, przerywniki rozbijają kocią opowieść o ludzkich marzeniach.

KAZIMIERZ ŻORAWSKI

„Jeśli ujrzysz kota fruwającego po niebie...", reż. Daniel Szczechura (Se-Ma-For — 1971)

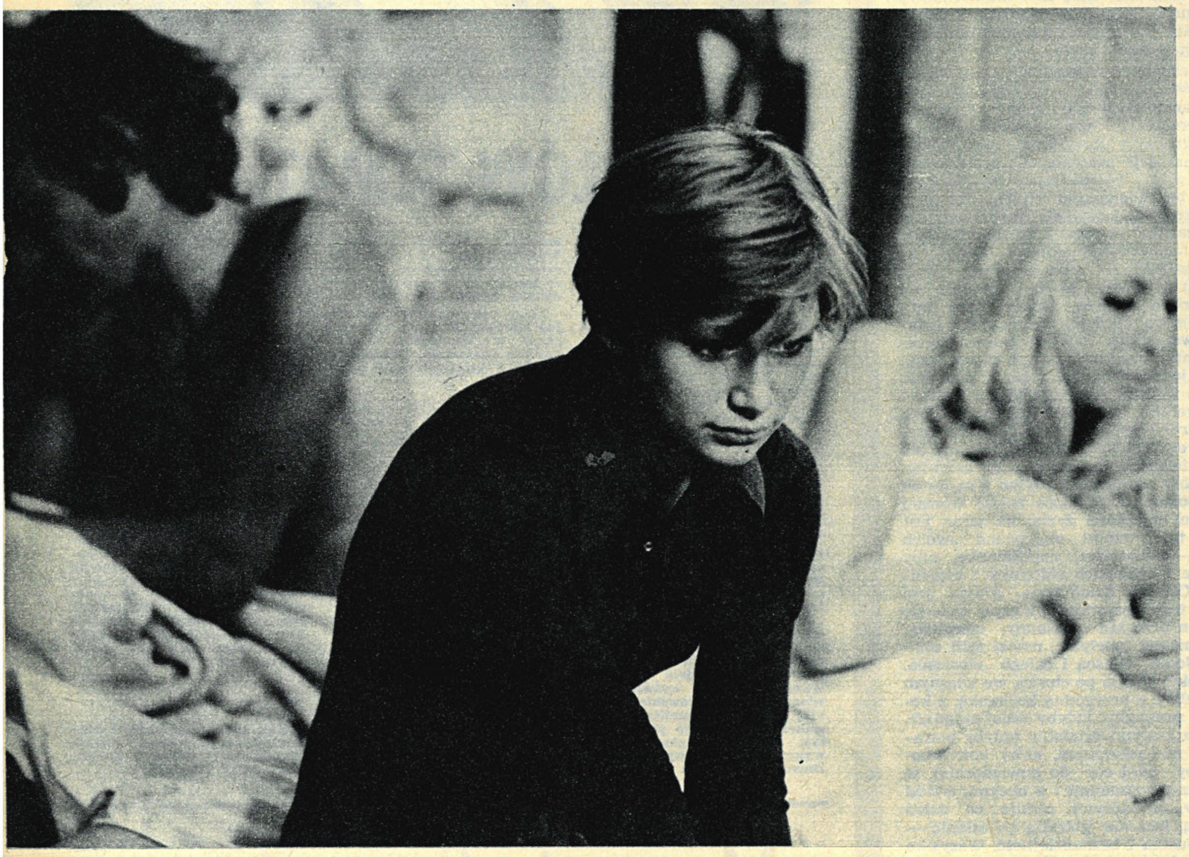
BOŻENA JANICKA

O młodych inaczej

W niedawnych dyskusjach o tym, jak odzyskać widza, umknęła jakoś z pola widzenia jedna z istotnych spraw natury socjologicznej, zresztą powszechnie wiadoma: nasza widownia składa się w większości z młodych widzów, a do młodych najłatwiej trafić filmami o młodych. Doświadczenie potwierdza, że filmy te spotykają się zawsze z żywym przyjęciem, mogą liczyć nie tylko na frekwencję, ale i tzw. społeczny oddźwięk. Tymczasem powstawało ich w minionych latach bardzo niewiele. Zazwyczaj jeden w ciągu roku. Wyglądało na to, że nasz film nie tylko nie potrafi sprostać pewnej potrzebie społecznej, ale także nie umie dostrzec znakomitej szansy.

W rzeczywistości szansa nie była taka wspaniała: wymagania zrodzone z przestarzałych wyobrażeń pedagogicznych nakładały na te filmy obowiązki dydaktyczne o ciężarze, jakiego żaden utwór artystyczny bez szwanku unieść nie może. A i sama młodzież, oglądając swój ekranowy portret raz do roku, zaczynała go traktować niby zdjęcie z dowodu osobistego: model na jasnym tle, z odsłoniętym lewym uchem.

W dyskusjach mało mówiono o tej części widowni, ale wszystko wskazuje na to, że po raz pierwszy od lat nasz film potraktował ją naprawdę poważnie. Mimo iż nikt nie napędzał do tematu, nie apelował do poczucia obowiązku reżyserów, wśród pozycji czekających na premiery mamy pięć filmów o ludziach młodych, wkraczających w życie. Od poprzednich różnią się nie tyle spojrzeniem na bohaterów (podobnie jak tamte respektują odmienność psychologiczną i obyczajową młodzieży) — lecz sposobem, w jaki traktuje się młodych widzów. Film, zwracając się do młodych, zaczyna się liczyć z tym, co współczesna



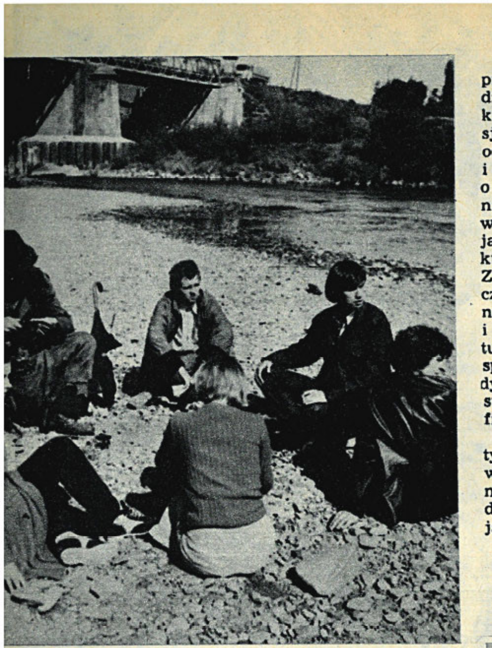
O sobie
„Trzeba zabić tę miłość"
reż. Janusza Morgensterna

plamy na ekranie

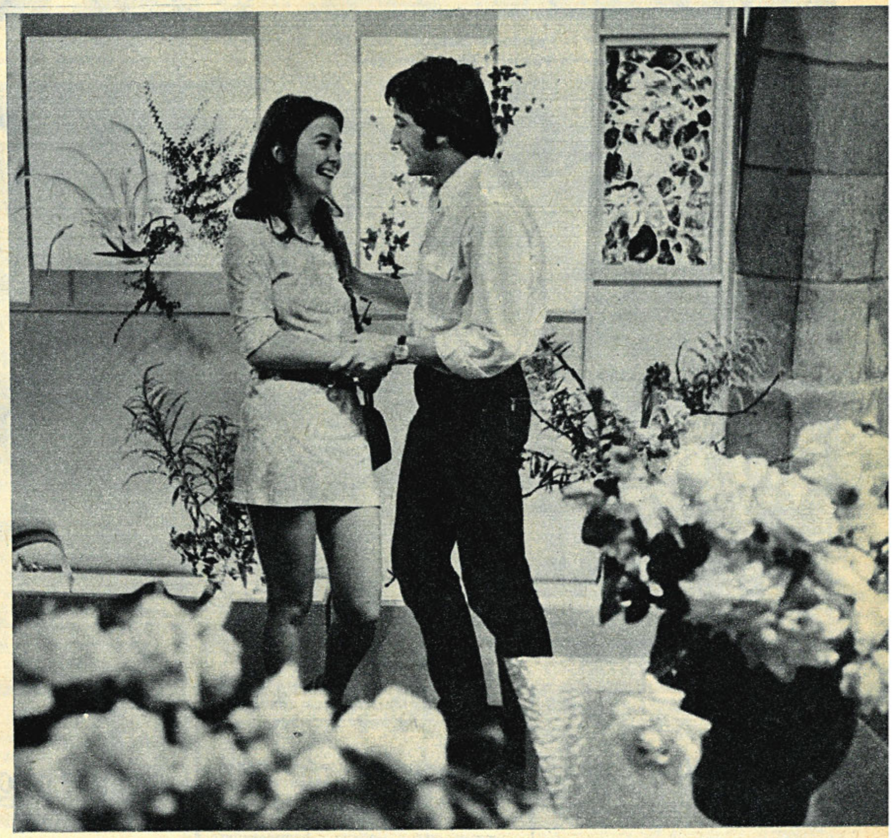
MOLOCH ZWANY KINEMATOGRAFIĄ

Tytuł książki nie zapowiadał filmowych rewelacji: był nobliwie staroświecki („Kobieta w rodzinie"), a dotyczył owej zapomnianej przez moich współczesnych nauki, jaką jest „moralność praktyczna". Podtytuł brzmiał tedy: „Szkic moralności praktycznej naszych matek", rok wydania 1925, autorzy Teofila (z Konwickich) i Feliks Brodowscy. A warto ją było przejrzeć, gdyż zawarta jest tam przestroga przed tym, co się zwało „kinematografem" i tym, co autorzy nazywają „kinematograficznością życia". To drugie pojęcie zmitologizowane definiują Brodowscy następująco: „Kinematograficzność życia jest to odwrócenie normalnego stosunku życia do prawdy i złudy — czyli takie znalogowane przyjmowanie złudy za prawdę, iż człowiek odzwyczaja się od prawdy i może przestać reagować na nią". W tej definicji uderza dziś przede wszystkim tożsamość kinematograficzności i złudy (czy jeszcze bardziej: nieprawdy). Można by oczywiście tutaj stwierdzić, iż to nie kino paczyło prawdę, lecz życie sfałszowane odnajdywało swój wyraz w tej dziedzinie, ale cóż to znaczyłoby „życie sfałszowane"?

Dla państwa Brodowskich rzecz jest jasna i nie wymaga szczegółowego uzasadnienia: nałogowym kinofilem był Wilhelm II, są nimi wszyscy doktrynerzy, „którzy no-



O swoim miejscu w życiu
„Szklana kula" reż. Stanisława Różewicza



O swej odpowiedzialności
„Uciec jak najbliżej" reż. Janusza Zaorskiego

psychologia i pedagogika mówi o ich potrzebach psychicznych, ich reakcjach, prawach krystalizowania się ich poglądów. Podobnie jest zresztą ze szkołą, chociaż trzeba lat, żeby się ten proces ugruntował. Nawyki wychowawcze mają wyjątkowo twardy żywot; mimo iż psychologia odkryła już dawno, że „werbalizacja utrudnia interioryzację", nie narusza to głębokiej wiary rzesz wychowawców w magiczną moc tzw. kazania.

„Kazań" rozumianych dosłownie, jako wykład o obowiązkach i zasadach, nie było w filmie dla młodych i przedtem, wymagano jednak, by zachowywały strukturę kazania: miały mówić wprost tylko o rzeczach pięknych i wzniosłych, a o mniej pięknych jedynie napomykać — najczęściej wyłącznie po to, żeby widzowi uprzytomnić, ile go za to czeka lat w czyśćcu albo w domu poprawczym. Pokazywanie rzeczy brzydkich na ekranie uważano za swego rodzaju materializację zjawiska, wywołanie Złego, który inaczej dałby się może jakoś odczynić zaklęciami.

Nowe filmy o młodych odrzucają ten model wychowawczy na rzecz innego, bardziej nowoczesnego, opartego na założeniu, że celem wychowania jest wykształcenie zdolności samodzielnego myślenia, samodzielnej oceny sytuacji, bo tylko na tej drodze można stworzyć trwałe wartości osobowe. Oczywiście takie sformułowanie, póki jest teoretyczne, zaakceptują wszyscy; w zetknięciu z konkretami bywa gorzej. Siłą obecnych filmów o młodych może stać się fakt, że jest ich kilka. Mimo iż bardzo różnią się między sobą — tworzą swoisty ciąg tematyczny, składający się na wielostronny obraz tego samego zjawiska. Spróbujmy wyobrazić sobie dyskusje o tych najnowszych filmach; dotychczas w dyskusjach padał zazwyczaj argument: „młodzież nie jest taka".

W „Seksolatkach" młodzi zaabsorbowani są przede wszystkim erotyką, a przecież „młodzież nie jest taka". Oczywiście; w „Szklanej kuli" zajmuje się dla odmiany głównie dyskusjami o swoich niepokojach, o tym, czego chce od siebie i życia. Jeśli w tym filmie panna i młodzieniec siadają na tapczanie, chodzi im o to, żeby wygodnie porozmawiać. „Młodzież nie jest taka"? Możliwe; w „Seksolatkach" widzimy ją przecież od innej strony. W „Uciec jak najbliżej" chłopak gwałci dziewczynę, która mu zaufała. „Młodzież nie jest taka"? Zapewne; w „Trzeba zabić tę miłość" młody człowiek rozbiera się i kładzie do łóżka, a panna, całkowicie bezpieczna, siedzi przy stole i szydzi, co niefortunny zalotnik połyka potulnie i z zawstydzeniem. I tak dalej. Z wielu spojrzeń na tę sprawę powstaje obraz wart dyskusji. Argumenty drobiazgowe, jednostronne, ciasne idą w kąt i znikają obawy, że film zwichnie młodym wyobrażenia o świecie.

Film, jak każda dziedzina twórczości artystycznej, ma oczywiście zdolność oddziaływania na wyobrażenia o świecie. Przypisywano mu kiedyś siłę większą niżli sztukom tradycyjnym, ponieważ zbudowany jest z otaczającej nas na co dzień rzeczywistości, a to daje mu wiarygodność; magia ruchomych obrazów potęguje zaś jego emocjonalne oddziaływanie. W naszych czasach sytuacja się zmieniła; obecnie telewizja pełni rolę najbardziej wiarygodnego świadka wydarzeń, najsprawniej informuje i kształtuje opinię. Kinu pozostało niewiele więcej, niż teatrowi i książce: traktowany jest jako artystyczna fikcja, której nikt nie myli już, jak kiedyś, z rzeczywistością. Film bez ostrych problemów i jaskrawych przejawów życia — znanych z innych źródeł informacji, a przede wszystkim z bezpośrednich doświadczeń — przed niczym młodego widza nie uchroni, bo milczenie nie jest odpowiedzią na nic. Stracimy tylko my, dorośli, próbujący młodych wychować; wymknie się nam z rąk jeszcze jeden instrument oddziaływania. Skuteczny — dokąd budzi zaufanie, bezwartościowy — kiedy je utraci. Może tym nowym filmom uda się nawiązać kontakt z młodym widzem, odzyskać go dla współczesnego kina, ale przede wszystkim zachęcić do rozmowy o sobie, o innych, o swym miejscu w społeczeństwie, ale i o swej odpowiedzialności.

BOŻENA JANICKA

---

szą w kieszeni chusteczkę przygotowaną do zawiązania w niej słońca, ludzie, którzy z miną niezachwianej i doświadczonej pewności usiłują wepchnąć bujny pęd życia w foremkę własnego wyrobu — zdaniem ich najlepszą i opatentowaną!", w kinie lubują się rosyjscy futuryści — niszczyciele poezji i paryscy „brutuiści" — dewastatorzy muzyki. A „bandyta, tak dziś pospolity, jest jej sympatykiem".

Kiedy się to czyta — nie tylko jako curiosum! — rodzi się refleksja: dlaczego kinematograf wywołał takie namiętne burze, niechęci, egzorcyzmy? Jak odnajdywano logiczne przejścia w rozumowaniach tak dziś ewidentnie nieprawdziwych, zagarniając pod stryczek kwestie tak odległe i nie bezpośrednio na siebie oddziałujące jak kino i polityka, kino i moralność praktyczna? Był w tym, zapewne, lęk przed zjawiskiem nowym, którego zasięg w całym życiu społecznym nie był jeszcze całkowicie jasny. Była w tym bojaźń przed ukazywaniem bytu — życia socjalnego, obrazu czynności ludzkich — w kategoriach bytu właśnie a nie powinności (jakie ono mogłoby być w porządku dydaktyczno-moralnym). Tkwił w tym także lęk przed molochem, przed potworem nie rozpoznanym.

Ten lęk rzutowany na ekran konserwatywnej (bo endeckiej w tym przypadku) krytyki społeczno-politycznej dawał groteskowy obraz, jaki później można odnaleźć tylko u krytyków kultury masowej, i to tych najbardziej katastroficznych. Oni też mówili: oto nam się tradycyjne wartości kultury walą na głowę i nie ma na to rady, nie ma na to sposobu. Szydzili, opluwali i demaskowali — czasem bardzo inteligentnie. Ale kiedy dziś czyta się niektórych z nich, to tak jakby się wróciło do książki małżeństwa Brodowskich: „Dziś bez wątpienia każdy szanujący się monarcha spośród pozostałych jeszcze tu i ówdzie niedobitków monarchizmu posiada obok jadalni, w której pokrzepia swe ciało, kinematograf — dla umocnienia swego ducha. Przylega kinematograf bezpośrednio do sypialni królewskiej, i dzięki temu nic nie stoi na przeszkodzie, by pokrzepiony na ciele i umocniony na duchu władca mógł miłą czy pouczającą, dramatyczną czy figlarną igraszkę cieni kontynuować we śnie. W tym wypadku kinematograf pełni rolę niewątpliwie dobroczynną".

KRZYSZTOF MĘTRAK

1 *Pałacowe intrygi*
Luchino Visconti i Silvana Mangano

2 *Mieszczańskie obyczaje*
Carrie Snodgress

3 *Nowy western*
William Holden, Ernest Borgnine

4 *Stare prawdy*
„Faustyna i piękne lato"

Mówi

Luchino Visconti

— Wkrótce zakończę zdjęcia do filmu „Ludwik", którego bohaterem jest król bawarski o tymże imieniu, panujący w latach 1864—86 — mówi reżyser (zdjęcie 1). — Do dziś istnieją w Bawarii kluby młodzieżowe imienia Ludwika II, który wstąpił na tron mając 18 lat. Właśnie ten wczesny okres jego życia fascynuje młodzież, choć historycy uwzględniają głównie lata późniejsze, zakończone samobójstwem. Mówi się, że Ludwik, ostatni król bawarski, był umysłowo chory. To nieprawda. Był człowiekiem na tyle bystrym, że kiedy po orzeczeniu komisji lekarskiej aresztowano go na zamku w Bergu, powiedział: „Wiem, chcecie pozbawić mnie rozumu". Istnieje też wersja, że Ludwik utopił się w jeziorze razem ze swoim lekarzem. Sądzę, że raczej najpierw utopił lekarza, a potem utopił się sam. Historycy twierdzą, że padł ofiarą intryg pałacowych. Dlatego też w filmie nie wyjaśniam do końca przyczyn jego śmierci.

Dla mnie Ludwik II to Lorenzo Medici drugiej połowy zeszłego stulecia, a nawet osobowość ponadczasowa, człowiek wyjątkowy, monarcha typu renesansowego, ofiara kompleksów macierzyńskich i manii wielkości. Wagner zawdzięczał mu wszystko. Ludwik zaś sam żył w świecie wagnerowskim i, zafascynowany muzyką, darzył mistrza głębokim afektem, pod wieloma względami infantylnym. Ich stosunek nie wyczerpuje jednak głównego wątku filmu. Ludwika widzimy jako wroga wojen: nie miesza się do ówczesnych konfliktów politycznych, woli wznosić zamki, które do dziś są chlubą jego ojczyzny. Jest człowiekiem, który usiłuje żyć poza światem realnym. „Ludwik" to film o upadku władcy.

Rolę tytułową odtwarza Helmut Berger, Elżbietą Austriacką jest Romy Schneider, a Silvana Mangano gra żonę Wagnera. Film realizowany jest w autentycznych miejscach akcji, jako współprodukcja włosko-francusko-zachodnioniemiecka. Koszty realizacji przewidziano na 2 miliony dolarów.

Kto, co, gdzie?

SZTOKHOLM. Znany aktor szwedzki Jarl Kulle reżyseruje swój drugi film. Nosi on tytuł „Minister" i opowiada o przygodach dziewczyny, córki ministra, która buntuje się i ucieka z domu rodziców. Rolę ojca gra sam Kulle.

WIEDEŃ. Maximilian Schell przenosi na ekran Szekspirowskiego „Hamleta", w którym odtworzy także rolę tytułową.

MEKSYK. „Mściciele" — taki tytuł nosi nowy western Daniela Manna. W rolach głównych: William Holden (zdjęcie 3), Susan Hayward i Ernest Borgnine.

TASZKIENT. Szuchrat Abbasow („Taszkient, miasto chleba") realizuje film „Tragedia miłości". Będzie to opowieść o żołnierzu, który powraca z wojny do domu i zastaje u boku żony swego brata. W głównej roli wystąpi debiutant Pulat Kasimow.

HOLLYWOOD. George Harrison ukończył film dokumentalny „Koncert dla Bangla Desz". W filmie bierze udział wielu znanych śpiewaków i aktorów z Ringo Starrem, Bobem Dylanem i Ericem Claptonem na czele.

LONDYN. Carrie Snodgress („Pamiętnik szalonej gospodyni" — zdjęcie 2) wystąpi w głównej roli w filmie obyczajowym „Musisz polubić moją mamę". Jej partnerem będzie Patty Duke.

PARYŻ. Jean Marais objął główną rolę w filmie „Meksykańska jaszczurka" Noëla Dupuya. Jest to opowieść o grupie awanturników, poszukujących legendarnego skarbu Azteków. Partnerką Maraisa jest Marika Green.

Obyczaje

Młodzi Amerykanie chodzą do kina

Statystyki stwierdzają, że wprawdzie Amerykanie powyżej lat 35 pra-

...wie wcale nie chodzą do kina, to jednak wpływy kasowe amerykańskich kin stale wzrastają. W roku 1970 wyniosły 1 170 milionów dolarów, w roku 1971 — 1 250 milionów dolarów, a w roku bieżącym szacuje się je na 1 300 milionów dolarów. Prognozy mówią, że w roku 1975 osiągną półtora miliarda dolarów, a w roku 1980 dwa miliardy.

Wzrost ten w pewnym stopniu spowodowany jest zwyżką cen biletów, które dochodzą dziś do 5 dolarów. Ale nie jest to powód jedyny. Po prostu młodzi Amerykanie uważają dziś chodzenie do kina za przejaw elegancji, dobrego tonu — tak jak niegdyś za eleganckie uważano chodzenie do teatru.

Na planie

Godard znów w atelier

Jean-Luc Godard przez kilka ostatnich lat zajmował się wyłącznie realizacją politycznych agitek filmowych. Jego najnowszy film „Tout va bien" (Wszystko w porządku) oznacza powrót reżysera do tradycyjnej produkcji. Co więcej — Godard powierzył główne role znanym gwiazdom: Jane Fonda (zdjęcie 5) i Yves Montandowi.

Sam proces realizacji — pisze paryski dziennik „Le Figaro" — otacza atmosfera tajemniczości i milczenia, zupełnie jakby chodziło o proces przy drzwiach zamkniętych lub rzymskie konklawe. Z enigmatycznych uwag reżysera i aktorów wiadomo tylko, że film będzie historią codziennego życia pewnej pary małżeńskiej, buntującej się przeciwko konsumpcyjnemu społeczeństwu.

Jane Fonda przyjechała na realizację filmu przesadnie wystrojona i w amerykańskim krążowniku szos. Godard namówił ją, by przesiadła się do skromnego samochodu i powróciła do kontestacyjnych manier. W rezultacie właściciel kawiarenki, który ośmielił się poprosić aktorkę o autograf, został napiętnowany jako „zwolennik kultu jednostki".

Zdjęcia zakończą się w znanym paryskim studio d'Epinay. Wzniesiono tam wielką dekorację ogromnego, nowoczesnego supersamu. Ostatnie sceny „Wszystko w porządku" ukazują plądrowanie i niszczenie tej świątyni społeczeństwa konsumpcyjnego.

Sześć filmów słowackich

W wytwórni bratysławskiej ukończono bądź kończy się sześć nowych filmów. Najbardziej interesującą pozycją jest „Gdybym miał karabin" Stefana Uhera — dramatyczna opowieść o dwóch chłopcach w ostatnich godzinach drugiej wojny światowej. Do czasów okupacji powraca także film Miroslava Hornaka „Poszukiwacze światła", ukazujący losy jednej z góralskich wiosek pacyfikowanych przez Niemców po powstaniu słowackim.

„Dość dobrzy chłopcy" Josefa Resucha i „Niewiasta z gór" Martina Trapaka ukazują przemiany w życiu górali słowackich. Reżyser Jan Lačko sięgnął w „Panach, którzy się zabawiają" do czasów sprzed pierwszej wojny światowej, zaś Martin Holly kontynuuje swym „Orlim piórem" serię filmów dla dzieci.

Premiery...

Ponowny debiut Chaplina

Na ekranach kin zachodniej Europy trwa swoisty festiwal filmów Charlesa Chaplina. W Londynie, Paryżu, Berlinie Zachodnim wchodzą kolejno na ekrany „Dzisiejsze czasy", „Gorączka złota", „Światła wielkiego miasta", „Dyktator" i „Monsieur Verdoux", które wielki komik zdecydował się wreszcie oddać do dystrybucji. Powodzenie jest ogromne. Przed kinami ustawiają się kolejki, wśród widzów dominuje młodzież, która filmy Chaplina zna jedynie z lektury. Wtajemniczeni twierdzą, że Chaplin zdecydował się wypuścić stare filmy na ekrany, by właśnie przypomnieć się młodym. Przeprowadzone ostatnio ankiety na temat „Co wiesz o Chaplinie?" przyniosły zaskakujące odpowiedzi. *„Jest to komik* — odpowiadano — *który w latach pierwszej wojny światowej kręcił bardzo śmieszne krótkometrażówki, ale później słuch o nim zaginął".*

W Niemczech Zachodnich „Dzisiejsze czasy" i „Światła wielkiego miasta" wyświetlane są po raz pierwszy. Filmy te były zakazane w okresie hitlerowskim. Po wojnie wyświetlano jedynie „Dyktatora" i „Monsieur Verdoux". *„Oglądając filmy Chaplina* — pisze recenzent „Frankfurter Allgemeine Zeitung" — *traktujemy je jako utwory współczesne. Szczególnie „Dzisiejsze czasy" korespondują z filmami Jacquesa Tati; satyra na przerosty cywilizacji brzmi jak groźne ostrzeżenie. Chaplin jawi się tu jako romantyk, według niego technika nie została stworzona po to, by gnębić człowieka, lecz po to, by pomagać mu w każdych okolicznościach".*

Zabawnym incydentem zakończyły się próby wprowadzenia filmów Chaplinowskich na ekrany Włoch. Jeden z dystrybutorów pragnął zademonstrować „Dzisiejsze czasy" w słynnej La Scali. Opera ta dysponuje bowiem największą salą w Mediolanie. Zaprotestowali śpiewacy operowi: *„Film jest sztuką barbarzyńską, nie można jej demonstrować w świątyni Dziewięciu Muz".* Po tak kategorycznych protestach dystrybutorowi nie pozostało nic innego, jak przenieść projekcję filmu do normalnych kin.

Chaplin zjawił się na premierze swych filmów w Paryżu, a także w Londynie. Na pytania dziennikarzy odpowiedział po prostu:

— *Czuję się tak, jakbym urodził się na nowo. Nigdy nie spodziewałem się czegoś podobnego.*

„Faustyna"

„Faustyna i piękne lato" (zdjęcie 4) to film scenarzystki Niny Companeez, stałej współpracowniczki Michela Deville („Beniamin").

Nina Companeez z wielką wrażliwością pokazuje świat przeżyć i marzeń młodocianej Faustyny (Muriel Catala), spędzającej wakacje u dziadków na wsi. Faustyna poznaje rówieśników, młodych sąsiadów z mieszczańskiej letniskowej rezydencji. Po raz pierwszy zetknie się także z męskimi zalotami. Ale jej pierwsze uczucia skierują się nie ku młodemu fircykowi (Francis Huster), lecz ku ojcu jej nowych przyjaciół (Georges Marchal). To on obudzi w niej kobiecą kokieterię, pierwsze niepokoje serca i marzenia tak bardzo odległe od rzeczywistości.

„Film ten — pisze Michel Capdenac w „Les Lettres Françaises" — *ma w sobie wszystko, aby wzbudzić zachwyt i wszystko, aby wzbudzić niechęć. Można ulec jego czarowi lub go w całości odrzucić. Można zachwycać się jego osiemnastokaratową pięknością lub uznać ją za kosztowne cacko artystycznej, ale bezużytecznej biżuterii".*

Po tych komplementach krytyk przechodzi do zarzutów, wskazując na ton zbyt ostentacyjnie manierycznej poetyckości, która irytuje ozdobnikami i hedonizmem. *„Kryzys kina francuskiego trwa nadal. Opatruje się co prawda filmy znakiem dobrej jakości, ale ten znak już nie wystarcza. Czeka się ciągle na tych, którzy potrafiliby z tlącego się żaru rozniecić płomień, dać kinu francuskiemu »drugi oddech«, jak to niegdyś uczynił Godard. Film Niny Companeez jest naznaczony artystycznym idealizmem przeszłości, egocentryzmem świata »kultury«, odwoływaniem się do muzyki, literatury, malarstwa (te zakwitające dziewczęta budzą wspomnienia Prousta i Colette, a impresjonizm plastyczny – płócien Moneta, Sisleya i Renoira)".* Mimo tych wszystkich zarzutów, Capdenac upatruje wielką wartość filmu w nasyceniu go kobiecą wrażliwością, kobiecym sposobem reagowania. To właśnie przydaje mu autentyzmu i szlachetności.

Kronika

Miklós Jancsó w wydaniu włoskim

Z opóźnieniem i pewną rezerwą zareagowała krytyka włoska na film Miklósa Jancsó „Pacyfista", zrealizowany przez węgierskiego reżysera w ubiegłym roku we Włoszech. Jak wiadomo, główne role odtworzyli w nim Monica Vitti i Daniel Olbrychski. Bohaterką filmu jest dziennikarka telewizyjna uwikłana we własne obsesje i konflikty polityczne pomiędzy siłami uosabiającymi rewolucję i faszyzm, życie i śmierć. Krytycy wskazują, że wraz z Moniką Vitti przeniknęły do „Pacyfisty" echa dawniejszych filmów Antonioniego, a specyficzna poetyka reżysera, oderwana od rodzimej gleby, nie wypadła naturalnie w wielkomiejskiej scenerii zachodniej.

5 *Atmosfera tajemniczości*
Jane Fonda

PRZED REALIZACJĄ „SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ"

POSZUKIWANIE KRAJÓW DAWNO ZAGINIONYCH

Wojciech Has przygotowuje film według prozy Bruno Schulza. Scenariusz – na podstawie „Sklepów cynamonowych" i „Sanatorium pod klepsydrą" – uzyskał skierowanie do produkcji. W jakim stadium są przygotowania?

Zamiar Wojciecha Hasa przeniesienia na ekran prozy Bruno Schulza jest jednym z najciekawszych przedsięwzięć naszej kinematografii. A jednak realizuje się je nie bez przeszkód. Ostatecznie decyzje zapadły: prawdopodobnie już za dwa miesiące będziemy mogli odwiedzić ekipę Hasa podczas zdjęć. Gdzie?

W atelier wytwórni łódzkiej zostaną wybudowane dekoracje, znaczna część zdjęć powstanie w plenerze. Wszyscy czytelnicy Schulza zdają sobie sprawę, jak specjalny musi to być plener. Jego fantastyczna autobiografia, jaką są „Sklepy cynamonowe" oraz „Sanatorium pod klepsydrą", była spisywana w Drohobyczu w końcu lat dwudziestych. Obie książki — wydane dopiero w 1934 i w 1937 roku — są rodzajem wspomnień z dzieciństwa. Bohaterem jest Ojciec, widziany oczami dziecka jako mag, eksperymentator i herezjarcha, przedstawiany na tle opustoszałych, prowincjonalnych ulic, pleniących się dziko ogrodów, zrujnowanych podmiejskich willi.

Wojciech Has adaptując tę prozę zachowuje cały przedziwny świat schulzowski, formuje go w jednolitą opowieść, w której niby we śnie odbywa się poszukiwanie Ojca. Poznajemy świat zaludniony ludźmi i manekinami, zabudowany mrocznymi domostwami, zarośnięty chwastami i kwiatami. Jest to nie istniejący już dziś świat dawnej Galicji, zresztą nigdy nie istniejący w takim kształcie; świat utworzony ze wspomnień, snów i imaginacji. Dla porównania sposobu adaptowania tej prozy cytuję parę fragmentów z oryginału powieści, a następnie ze scenariusza.

„Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki żółtego placu, kipiały nad nim jasnym listowiem, bukietami szlachetnie uczłonkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach. Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic. Stare domy, polerowane wiatrami wielu dni, zabarwiały się refleksami wielkiej atmosfery, echami, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. (...) Teraz okna, oślepione blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem".

„...po drugiej stronie parkanu, za tym matecznikiem lata, w którym rozrosła się głupota zidiociałych chwastów, było śmietnisko zarosłe dziko bodiakiem. Nikt nie wiedział, że tam właśnie odprawiał sierpień tego lata swoją wielką pogańską orgię. Na tym śmietnisku, oparte o parkan i zarośnięte dzikiem bzem, stało łóżko skretyniałej dziewczyny Tłui. (...) Na kupie śmieci i odpadków starych garnków, pantofli, rumowiska i gruzu stało zielono malowane łóżko, podparte zamiast brakującej nogi dwiema starymi cegłami". (Bruno Schulz — „Sierpień" z tomu „Sklepy cynamonowe").

„Ścieżka, którą idzie, wznosi się i wije wśród wyniosłości, między drzewami o nagich i martwych konarach. Wszystko jest tutaj obrośnięte bluszczem, pełznie on po ziemi, wspina się po pniach, zwisa z konarów i gałęzi zastępując w ten sztuczny sposób brak liści. Zieleń jest całkiem ciemna, niemal czarna, nasycona, głęboka i wszystkie szarości krajobrazu są pochodne od tej jednej barwy.

Idąc potyka się o pnącza, omija głazy i pojawiające się coraz częściej kamienne płyty. Obrosłe pleśnią i mchem, popękane, wilgotne, krzywo i w różnych płaszczyznach sterczące z ziemi, od małych do nienaturalnej wielkości, przewyższające nawet wielokrotnie wzrost człowieka, z zatartymi napisami, w miarę ukazywania się potęgują wrażenie rezygnacji i ostateczności".

„Potem widać uliczkę krzywą, i drugą, równie wąską, przeobrażającą się w rodzaj pasażu pełnego ciemnych zakamarków i prześwitów.

Józef pojawia się w przejściu i wchodzi pod sklepienie wnętrza wypełnionego towarami osobliwymi, pochodzącymi z krajów dawno zaginionych. Można tu znaleźć szkatułki czarodziejskie, chińskie figurki, mechanizmy no-

rymberskie, jaja egzotycznych ptaków i owadów, żywe jaszczurki i bazyliszki, korzeń Mandragory, ognie bengalskie...“

„Podwórko jest brudne i ciasne, a część jego zajmuje śmietnisko, na którym znajduje się legowisko skretyniałej, pół nagiej dziewczyny. Na kupie odpadków i czerepów, oparte o płot, zarosłe dzikim bzem, stoi żelazne, zielono malowane łóżko podparte zamiast brakującej nogi dwiema cegłami“. (Scenariusz filmu „Sanatorium pod klepsydrą“).

Te krajobrazy Schulza ożywiają, razem z Hasem, plastycy: Lidia i Jerzy Skarżyńscy oraz Andrzej Płocki. Jerzy Skarżyński powiedział nam:

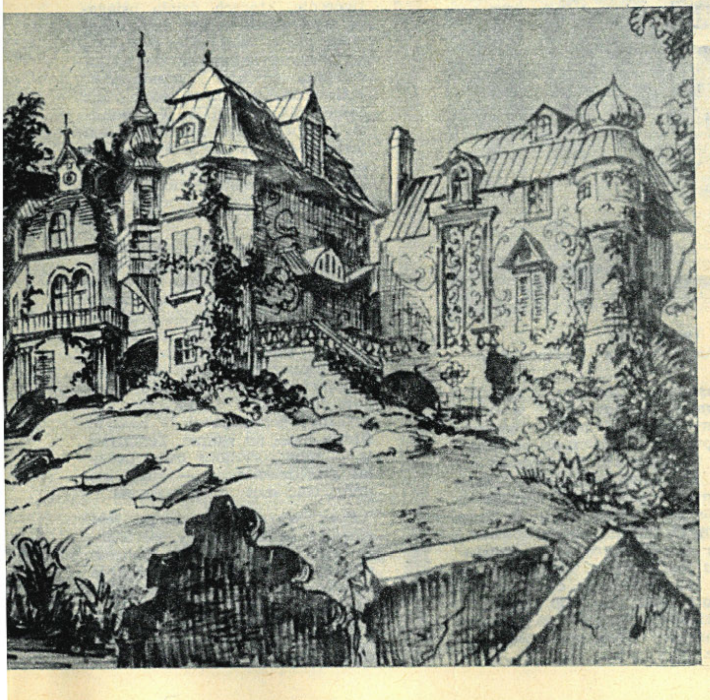
— Projekty kostiumów i dekoracji są w zasadzie gotowe. Zakończyliśmy etap tworzenia wizji, pozostały sprawy czysto techniczne. Spieszymy się, bo Has chce w kwietniu — maju rozpocząć zdjęcia.

Około czterdziestu procent zdjęć powstanie poza atelier, w plenerze — całkowicie jednak przez scenografa zorganizowanym. Jesteśmy jeszcze w trakcie dokumentacji. Wybraliśmy już wprawdzie niektóre miejsca zdjęć — w okolicach podwarszawskiego Konstancina i pod Krakowem — ale nadal jeszcze poszukujemy odpowiedniejszych. Co to znaczy? Te miejsca muszą spełniać parę warunków: muszą być wygodne dla filmowej inscenizacji, winny maksymalnie przypominać założenie scenograficzne przyjęte przez reżysera.

„Sanatorium pod klepsydrą“ nie będzie, oczywiście, filmem historycznym. Jednak jego kształt plastyczny musi być interpretacją pewnego okresu historycznego. Po prostu musieliśmy przyjąć do wiadomości, że teksty Schulza i jego własne rysunki-ilustracje powstały w latach dwudziestych. Ten fakt narzuca, na przykład, autorowi kostiumów kierunek poszukiwań, sposób ubierania bohaterów. Niemniej — film jest tak zbudowany, że czas przeszły i teraźniejszy, elementy realizmu i imaginacji przenikają się nawzajem. Więcej nawet: pewne fragmenty opowieści, na przykład historia Bianki, przedstawiona jest w scenerii egzotycznej. Dlatego też nie należy oczekiwać ani ścisłej chronologii zdarzeń, ani konsekwencji stylistycznej w plastyce.

„Sanatorium pod klepsydrą“ jest właśnie na tym etapie prac, kiedy widzenie artysty przeobraża się w konkret: obiekty, rekwizyty, kostiumy; kiedy poszukuje się aktorów, którzy tej opowieści użyczą własnych twarzy; kiedy stronice naszej prozy, należące do najświetniejszych, przyoblekają się w kształt wizualny.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA
Projekty scenograficzne:
JERZY SKARŻYŃSKI



zapiski krytyczne

● TELEWIZJA: REALIZM ● BAŚŃ ● KOLOR ●

ŚRODA

Oglądając niedawno wczesne filmy myślałem, że właściwie przeciętny film współczesny, a jeszcze bardziej film telewizyjny niewiele różni się od nich, czasem zaś jest gorszy. Np. od pierwszych prób Griffitha. Reżyserzy, zwłaszcza amerykańscy, już wówczas dobrze wyczuwali plener, rzeczywistość, z której czerpali, konieczność naturalnej gry aktorskiej. A oto dzisiejsze przykłady. Choćby dwie francuskie adaptacje z Balzaka, „Stracone złudzenia“ i „Lilia w dolinie“, nie tak dawno pokazywane w TV. Jakież to konwencjonalne! „Stracone złudzenia“ mieliśmy wprawdzie w mniejszych dawkach, za to mocno rozciągnięte, w „Lilii w dolinie“ natomiast niby całe życie w jednym filmie, za to zschematyzowane. I pomyśleć w dodatku, że w tej „Lilii“ zagrała sama Delphine Seyrig!

Chyba mały ekran bardziej kompromituje retorykę w filmie niż ekran duży. W kinie jest trochę jak w teatrze. Zostaliśmy odcięci od rzeczywistych zachowań ludzi, rzeczywistego języka, białego dnia. Film w TV — na odwrót — oglądamy w środku powszedniego życia. Poza tym, film na małym ekranie jest prezentowany w kontekście reportaży, kronik, meczów sportowych itd., więc sztuczność szczególnie razi.

W związku z tym myślę także o teatrze telewizyjnym. Dlaczego teatr na małym ekranie często trudno przyjąć? Może z tych samych względów? Ale kiedy powstawała telewizja, uważano, że przystosowuje się ona lepiej do scenicznego słowa czy gestu niż film, że w telewizji łatwiej oglądać spektakle teatralne niż w kinie. Zapewne. A mimo to, teatr w TV musi być bardziej realistyczny niż na scenie, tym realizmem, jaki zgadza się z naszym dzisiejszym odbiorem świata. A może również dzisiejszy teatr sceniczny musi być inny niż jest? Może teatr w TV razi, gdyż pochodzi z bardzo w końcu skonwencjonalizowanego scenicznego teatru (ci sami aktorzy, reżyserzy, ten sam „duch“)? Pisząc to wszystko, mam na myśli takie np. spektakle na małym ekranie, jak „Pani Bovary“ Flauberta w reżyserii Olgi Lipińskiej (adaptacja Jana Wilczka była chyba dobra, ale zrealizowana została bardzo stereotypowo), „Pygmalion“ Shawa w reżyserii Józefa Słotwińskiego (tu zresztą także tekst razi, gdyż mocno się zestarzał, przynajmniej dla potrzeb TV), „Lato w Nohant“ Iwaszkiewicza znów w reżyserii Lipińskiej (jeden Leszek Herdegen jako Chopin — wspaniały i żałosny — nie jest stereotypem).

CZWARTEK

„Demon“ Lermontowa w TV? O nim zapomniałem? Nie, ale spektakl „Demona“ wydaje się przeczyć temu, co pisałem wczoraj. Może. Albo dlatego był taki dobry, że został zrobiony po prostu z talentem? O talencie rzadko się dziś wspomina — rzecz nieuchwytna, pojęcie zamazane. Nie o talent jednak tylko chodzi: ten „Demon“ oderwał się od teatru. Miało się wrażenie, że się obcuje z samym obrazem plastycznym i wierszem, z samą sztucznością. Widocznie sama sztuczność lepiej przystaje do ekranu. Zresztą inaczej romantyczny i baśniowy tekst Lermontowa byłby chyba nie do zniesienia. Scenografia Jerzego Masłowskiego. Pełno ikon, wielkich na cały kadr: wschodnia twarz Chrystusa, Matka Boska w drogiej szacie królewskiej. Nie widziałem tej emisji w kolorze, ale go się czuło. Np. w wizerunku Boga Ojca, siwiuteńkiego staruszka o ciemnym, prawie czarnym obliczu, albo w blaskach krucyfiksu nabijanego kamieniami. Tekst poematu adaptował i spektakl zrealizował reżyser gruziński, Konstanty Ciciszwili. Główne pochwały też jemu się należą. Wtapiał aktorów w scenografię i pięknie ich, kiedy trzeba było, uwypuklał. Niby płaskorzeźby. Szaty fałdziste, hieratyczne gesty, muzycznie mówiony tekst. Bardzo podobał mi się Jan Englert jako Demon. Miał coś z wizerunków greckich, ich czystości i harmonii, wplątany zaś został w zawiłości romantycznego tekstu i otoczony owymi bizantyjskimi ikonami.

SOBOTA

Znów filmy w TV. Sporo barwnych. Oglądam je jednak w wersji czarno-białej, barwne filmy — w świecie bez koloru. Pożyteczne doświadczenie. Można niekiedy lepiej w ten sposób ocenić inne ich wartości. Bardzo np. w wersji czarno-białej straciło „Szlacheckie gniazdo“ Michałkowa-Konczałowskiego. Nie tylko dlatego, że niemal zanikła plastyczna uroda utworu, ale także dlatego, że wyszły na wierzch jego dramaturgiczne i aktorskie mankamenty. Nie stracił natomiast wiele, to znaczy nie stracił głównych wartości, film Malle'a „Viva Maria!“. Żal było koloru, trzeba było go sobie dopowiadać, ale film nadal pozostał atrakcyjny i wdzięczny. Największą niespodziankę sprawiło mi jednak „Wszystko na sprzedaż“ Wajdy. Zredukowane do walorów, wypadło surowiej i dramatyczniej. Im częściej ten film oglądam, tym go wyżej cenię (na niekorzyść nowszych filmów reżysera). Wreszcie „Iwan Groźny“ Eisensteina. Obraz jest czarno-biały, tylko w drugiej części ma barwną sekwencję. Tym nie mniej, zarówno na dużym, jak na małym ekranie czuje się barwy (reżyser zresztą zawsze starał się je sugerować poprzez układy walorów). Widzę ten film w złocie czerwieni, a biel jest srebrna jak okładziny świętych obrazów.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Odkrycie klasyka i trzy debiuty

Francuscy znawcy filmu wiedzą już, kim był Miedwiedkin i poszukują nowych talentów wśród debiutantów.

Wielkim powodzeniem cieszą się na paryskich ekranach wydobyte z zapomnienia filmy klasyka radzieckiej komedii lat trzydziestych, Aleksandra Miedwiedkina.

Miedwiedkin ma dzisiaj 71 lat. Jako młodzieniec był uczestnikiem Rewolucji Październikowej, dowodził oddziałem słynnej konnicy Budionnego. W swym pułku zorganizował teatr groteski i ekscentryki. Tak zaczęła się jego kariera artystyczna. W roku 1927 zajął się filmem. Był scenarzystą i realizatorem licznych krótkometrażówek agitacyjnych. W latach 1932—1935 stał na czele „filmowego pociągu" — grupy złożonej z 32 osób (operatorzy, montażyści, aktorzy), która podróżowała po całym Związku Radzieckim w trzech pasażerskich wagonach kolejowych, zamienionych na wytwórnię filmową. Ów słynny „filmowy pociąg" urzeczywistnił to, o czym marzyli rewolucyjni artyści — powiązanie sztuki z rzeczywistością, bezpośrednie oddziaływanie kina na życie. Ekipa filmowa odwiedzała kołchozy i fabryki, realizując na miejscu swe agitki i pokazując je zainteresowanym widzom.

W roku 1934 Miedwiedkin zrealizował swą pierwszą komedię fabularną „Szczęście". Bohaterem tej bajki czy raczej baśni jest prosty rosyjski chłop. Walczy początkowo ze swymi naturalnymi wrogami: kułakami, popem, carskimi urzędnikami. Ale później, po zwycięstwie rewolucji, sam staje się największym wałkoniem wśród kołchoźników. Jednakże w krytycznej sytuacji nie waha się ryzykować życia i ratuje bohatersko z płomieni kołchozową stadninę. Od tej chwili pojedna się z wiejską społecznością; znajdzie szczęście, którego tak długo szukał.

Poetycka naiwność, soczysty humor, wspaniale nakreślony portret chłopskiego bohatera sprawiły, że Eisenstein nazwał Miedwiedkina czechowowskim konkurentem Chaplina. „Szczęście", którego kopię odkrył niedawno w brukselskiej filmotece dokumentalista Chris Marker, potwierdza tę opinię, mimo upływu lat.

W bieżącym francuskim repertuarze nie brakuje także komedii współczesnych. Jean-Pierre Blanc, debiutujący jako reżyser filmem „Stara panna", nawiązuje jednak do bliższych dzisiejszemu kinu wzorów. Szuka natchnienia u Etaixa i Tatiego. Swój scenariusz pokazał naprzód dwojgu aktorom — Annie Girardot i Philippe'owi Noiret, którzy zagrali później główne role w jego filmie. Annie Girardot jest tutaj trzydziestopięcioletnią panną, która spędza letni urlop na śródziemnomorskim wybrzeżu. Samotna, niezbyt urodziwa, pozbawiona wdzięku, spotyka swego rówieśnika (Philippe Noiret), równie jak ona samotnego, nieśmiałego, nie umiejącego nawiązywać kontaktów z otoczeniem. Powoli i nie bez wzajemnych oporów rodzi się między nimi sympatia, a w chwili rozstania może także głębsze uczucie. Opowieść pełna jest obserwacji obyczajowych i celnego dowcipu.

Inny debiutant, Claude Zidi, nie miał tak wielkich ambicji. Jego „Szaleni rekruci" to dość banalna, koszarowa burleska o młodzieżowej grupie, uprawiającej muzykę pop. Powołani do wojska, chcą jednak uczestniczyć w turnieju zespołów młodzieżowych. Uda im się ten zamiar zrealizować, ale najpierw wywrócą do góry nogami regulamin wojskowy i porządek wielkich manewrów. Żywe tempo, zręczne gagi nadają filmowi rangę niezłej rozrywki, ale nic ponad to.

Więcej ambicji wykazał niezmiernie popularny we Francji realizator telewizyjny Pierre Tchernia, który zadebiutował komedią „Dożywocie". Jej bohaterem jest starzec, który sprzedał swój dom, zachowując sobie prawo dożywotniego mieszkania. Oczywiście, nabywcy życzyliby sobie jak najszybszej śmierci dawnego właściciela. Tymczasem niespożyty starzec osiągnie wiek stu lat, przeżyje ich wszystkich, udaremniając wszelkie nieprzyjazne mu zamiary. Znakomita kreacja Michela Serraulta, cięty humor, satyryczna ostrość w demaskowaniu burżuazyjnej mentalności — oto walory „Dożywocia".

Z tego obfitego komediowego nurtu najnowszych premier wyłamuje się jedynie film trzeciego debiutanta — „Ale nie zbawiaj nas od złego". Autor nazywa się Joël Séria. Bohaterkami filmu są dwie nastolatki, panienki z dobrych mieszczańskich domów, wychowywane w internacie prowadzonym przez zakonnice. Pewnego dnia buntują się przeciwko dławiącej je klasztornej dyscyplinie i hipokryzji. Ta rewolta nie zna jednak granic. Dziewczęta podpalają fermę, zabijają przypadkowego człowieka. Zachowują się niczym wzorowe uczennice markiza de Sade. Kiedy jednak widzą, że zostaną zdemaskowane i ujęte, decydują się na ostateczny krok: recytując strofy poematu Baudelaire'a, rzucają się w płomienie ogniska, rozpalonego w czasie szkolnego święta. Jest to z pewnością film szokujący, ale pozbawiony jakichkolwiek koncesji na rzecz łatwizny czy wulgarności. Wiele obiecujemy sobie po jego autorze.

MARCEL MARTIN

Korespondencja własna z Paryża

Nieśmiałość

„Stara panna" — Annie Girardot i Philippe Noiret

— Jeżeli mówi się dziś, że pod względem ekonomicznym kinematografia włoska trafia na ciernie, to pod względem artystycznym na pewno nie stąpa po różach — taką diagnozę stawia rodzimemu filmowi krytyk włoski.

LINO MICCICHÉ

Rocznie produkuje się we Włoszech 250 filmów. Co kryje się za tą imponującą na pierwszy rzut oka liczbą?

Jeśli odjąć filmy realizowane metodą współprodukcji, w której udział strony włoskiej jest mniejszy niż innych partnerów, roczny dorobek nie sięgnie 200 pozycji. Ale narodowy charakter tych produktów także jest wątpliwy. Są to w większości komercyjne, seryjnie realizowane wyroby. W roku ubiegłym złożyło się na nie ponad 60 sensacyjnych thrillerów, prawie 50 spaghetti-westernów oraz 30 „wystrzałowych komedii" spod znaku błazeńskiej pary Franco-Ingrassia i innych pokrewnych im wesołków. Wśród tych filmów rzadkością jest utwór, który osiąga poziom sprawności reżyserskiej choćby takich rzemieślników, jak Sergio Leone czy Dario Argento, albo oryginalność i werwę komediową klasy Alberta Sordiego. Większość to produkty najniższego gatunku; trudno je nawet rozważać w kategoriach sztuki czy kultury, chodzi wyłącznie o widowisko. Wykorzystuje się przy tym do ostatecznych granic zainteresowanie widowni danym gatunkiem, dbając, by podaż nie pozostawała w tyle za popytem. Kształtuje się niewybredne gusty i w takiż sposób je zaspokaja.

A jednak film włoski utrzymuje nadal swój prestiż kulturalny, przede wszystkim za granicą, o czym świadczą liczne sukcesy na zeszłorocznych festiwalach. Zawdzięcza je niewielkiej grupie twórców, których dzieła osiągają wprawdzie godny uwagi poziom, ale w większości zaczynają wykazywać skłonność do naśladowania średnich „standardów" hollywoodzkich. Z tą jedyną, ale zasadniczą różnicą, że w produkcji hollywoodzkiej „standard" ten jest rzeczywiście „średni", podczas gdy w naszym Hollywoodzie nad Tybrem ten sam poziom osiąga z grubsza biorąc 15 procent rocznej produkcji.

W każdym razie nie ulega wątpliwości, że w produkcji włoskiej daje się ostatnio zauważyć pewną ogólną poprawę owego „średniego poziomu". Zawdzięczamy to głównie około trzydziestu filmom, które wyróżniają się z całej rocznej produkcji. Nie przypadkowo też one właśnie nawiązują do tematyki społecznej i politycznej dominującej w naszym filmie zaraz po wojnie. Tematyka ta — niby spóźniony owoc burzy lat sześćdziesiątych — zdaje się przeżywać dziś swój renesans.

Pozytywnym zjawiskiem jest również, że tacy twórcy, jak Ettore Scola, Pasquale Festa Campanile czy Dino Risi dali ostatnio dowód (Scola nawet wcześniej, w swoich poprzednich filmach) skutecznego powstrzymywania własnych ciągot do koncesji na rzecz tzw. masowych gustów. Masowe

Mistrzostwo
„Śmierć w Wenecji"

FILM WŁOSKI DZIŚ

— PRÓBA BILANSU

Korespondencja własna z Rzymu

gusty są zresztą wynalazkiem tych, którzy tworzą gusty, czyli kupców filmowych.

Za pomyślny sygnał należy też uznać powrót takich reżyserów, jak Nanni Loy i Luigi Zampa — po niezbyt szczęśliwych doświadczeniach — do bardziej ambitnych przedsięwzięć twórczych.

Miniony rok nie przyniósł jednak niespodzianek tej miary, co „Pięści w kieszeni", „8½" czy „Przed rewolucją". Nie było rewelacyjnych debiutów ani arcydzieł wielkich mistrzów. Najlepsze filmy to „Konformista" Bernardo Bertolucciego, „Śmierć w Wenecji" Luchino Viscontiego i „Klasa robotnicza idzie do raju" Elio Petriego; a dalej — „Dekameron" Pier Paolo Pasoliniego, chociaż nie jest to najbardziej przekonywające i oryginalne dzieło tego reżysera; wreszcie — „Sacco i Vanzetti" Giuliano Montaldo, który pewną jałowość środków artystycznych zrównoważył etycznym i politycznym ładunkiem samego tematu. Niektóre z nich to utwory wybitne, choć nie otwierają przed kinem nowych dróg i nowych perpektyw, raczej je zamykają. Wypadek szczególny to „Don Giovanni" Carmelo Bene — utwór, który w całej pełni potwierdza porywającą siłę sztuki tego — jednego z nielicznych — autentycznego autora filmowego. Trudno jednak uznać, że „Don Giovanni" ukazał się w zeszłym roku na włoskich ekranach, bo wyświetlano go jedynie półjawnie w dwóch salach studyjnych, podczas gdy swego czasu w Cannes wywołał pewne poruszenie i zdobył uznanie krytyki.

Przyczyny obecnej sytuacji kina włoskiego niełatwo wyjaśnić. Wiemy, że nawet najlepsze struktury organizacyjne pozostaną martwe, jeśli zabraknie talentów; zaś struktury przestarzałe — takie właśnie jak w kinematografii włoskiej — nie faworyzują młodych, świeżych sił. Nikt więc we Włoszech nie chce ponosić ryzyka, bez którego nie ma postępu; nie decyduje się na eksperymenty, bez których nie ma sukcesów; nie popiera nonkonformistów, od których tak bardzo zależy wszelkie nowatorstwo. Usunięcie przeszkód natury strukturalnej, kładących się dziś cieniem na całej włoskiej kinematografii, jest zadaniem najpilniejszym. Nie będę ich wyliczał, powiem tylko, że w wielu wypadkach przyczyną zahamowań jest inercja, nawyki i krótkowzroczność działaczy kulturalnych i ekonomistów, którzy biorą pod uwagę przede wszystkim efekty natychmiastowe, tracą zaś z oczu dalsze perspektywy rozwojowe. Uspołecznione grupy produkcyjne mogłyby stanowić w kinematografii zaczątek procesu odnowy. Ale oczywiście nie tylko to. Niezbędne są nowe ustawy, a przede wszystkim nowa świadomość wspólnego działania, której dowody dali już filmowcy i robotnicy w swoich solidarnych wystąpieniach sprzed kilku tygodni.

LINO MICCICHÈ

Oryginalność
„Don Giovanni"

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

5 MARCA 1922

NIEOCZEKIWANY

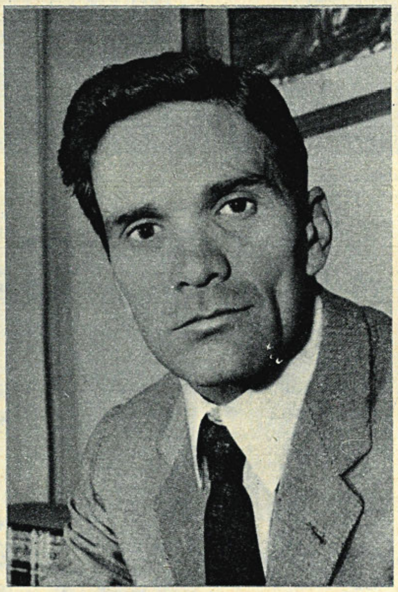
Pier Paolo Pasolini ukończył dnia 5 marca 1972 roku lat pięćdziesiąt. W takim wypadku zwykło się pisać nieco pompatycznie, że mamy do czynienia z solenizantem „w kwiecie wieku". Co oznacza, że wiele się jeszcze można po owym solenizancie spodziewać, wiele od niego oczekiwać. To święta prawda — Pasolini każdym swym filmem sprawia niespodziankę, niczego tu przewidzieć i wyprorokować nie sposób. Jest to artysta w całym tego słowa znaczeniu — nieoczekiwany. I to ogromny jego urok i największa zaleta jego twórczości. Jest to twórca mimo pół wieku, który dźwiga na swych barkach, z ducha i z temperamentu młodzieńczy, poszukujący i nie konformistyczny. I takim w latach, które przyjdą, niewątpliwie pozostanie. Na tę przepowiednię można sobie, bez większego ryzyka, pozwolić.

Pier Paolo Pasolini urodził się w tradycyjnie czerwonej Bolonii, jako syn porucznika królewskiej armii i nauczycielki gimnazjalnej. Przyszedł na świat 5 marca 1922 roku, na kilka miesięcy przed początkiem „nowej ery", dumnie oznaczanej w kalendarzach rzymskimi cyframi. 28 października tegoż samego roku Benito Mussolini organizuje marsz na Rzym i rozpoczyna się okres historyczny, w którym najświętszym prawem i regułą życia jest hasło „Duce ma zawsze rację". Mały Pasolini spędza swe dzieciństwo i wczesną młodość w różnych miastach, głównie na północy Włoch, wszędzie tam, gdzie kwateruje jego ojciec. Szkołę średnią kończy w rodzinnej Bolonii i tu wstępuje na uniwersytet, na wydział filologii romańskiej. Studia kończy w 1949 roku i przenosi się do Rzymu. Pracuje tu jako dziennikarz-reporter w „Il Quotidiano", interesując się problemami młodzieży, głównie tej zaniedbanej, potencjalnie przestępczej. Drogę do kariery literackiej otwiera mu w 1955 roku Alberto Moravia w redagowanym przez siebie piśmie „Nuovi Argumenti". Tu właśnie, na łamach tego tygodnika, ukazują się wiersze Pasoliniego, świadczące o nieprzeciętnym talencie i ogromnej literackiej kulturze autora. Apologeci młodego pisarza, a jest ich wielu, i to od momentu debiutu, uważają Pasoliniego za mistrza stylu, porównują go z Gabrielem D'Annunzio.

Konsekracja na wielkiego poetę okazuje się jednak przedwczesna. Pasolini sprawia pierwszą niespodziankę — porzuca poezję dla prozy i debiutuje jako powieściopisarz. Z miejsca zdobywa sobie popularność, jako autor dzieł realistycznych, może nawet naturalistycznych, w których, jak pisze włoski krytyk literacki Lucio Attinelli, krzyżują się wpływy Celine'a, Henry Millera i filmowego neorealizmu. A w roku 1961, w sześć lat po wstąpieniu w literackie szranki, objawia się Pasolini-filmowiec, ściślej — reżyser. Jego „Włóczykij" przywitany zostaje jako wydarzenie w świecie sztuki filmowej. A dwanaście miesięcy później odbywa się premiera filmu „Mamma Roma" ze znakomitą Anną Magnani. Oba filmy są surowe technicznie, dalekie od doskonałości i pozbawione profesjonalnego szlifu, ale ostre, drażniące, proponujące nowe spojrzenie na współczesną włoską rzeczywistość. Reżyser mówi o drugim obliczu przysłowiowej słonecznej Italii, o kulisach kraju, który przeżywa cud ekonomiczny. Przyjęcie filmów jest głośne, i to nie w przenośni. Widzowie w kinach krzyczą i klaszczą, a ci, którym się nie podoba to, co oglądają, rzucają na ekran zgniłe jajka i pomidory. I po raz pierwszy (ale nie ostatni) trybunał w Wenecji sądzi realizatora za obrazę moralności.

To początek, potem to już będzie niemalże tradycja. Każdy nowy film Pasoliniego budzi gorące dyskusje w prasie, a co drugi — konfiskaty kopii przez władze miejskie i wezwania do sądu. Niemoralność, pornografia, bluźnierstwo — lista zarzutów jest zawsze długa, chociaż raczej monotonna. Zapadają wyroki skazujące, ukazują się listy protestacyjne różnych organizacji twórczych, potem w wyższych instancjach uchyla się decyzje sędziów — stróży moralności. Ale jednocześnie międzynarodowe Katolickie Centrum Filmowe (O.C.I.C.) obdarza realizatora nagrodą za „Ewangelię według świętego Mateusza", a nawet za „Teoremat". Ta druga nagroda zostaje później zdezawuowana przez Watykan.

A Pasolini niestrudzenie tworzy coraz to nowe filmy, wędrując od „Króla Edypa" i „Medei", poprzez moralitety współczesne w rodzaju „Ptaków i ptaszysk" czy „Chlewu" do wielkich fresków historyczno-obyczajo-



— *Jestem z natury rewolucjonistą*
Pier Paolo Pasolini

wych jak „Dekameron" czy tylko co ukończone „Opowieści kanterberyjskie" według Chaucera (film zrealizowany w Anglii, w wersji angielskiej jako pierwotnej) czy przygotowywane obecnie „Bajki z tysiąca i jednej nocy".

Do czego dąży, dokąd idzie Pier Paolo Pasolini? Na konferencjach prasowych mówi o sobie i o swych planach wiele, ale niesktadnie i niejasno. *„Już taki jestem* — przyznaje się z niezwykłą szczerością — *raczej rozkojarzony".* Nie lubi teraz współczesności i nie lubi wielkich problemów, zawieszonych w abstrakcyjnej próżni. Z upodobaniem zwraca się do przeszłości, do utworów epickich, do klasyki literackiej, ale specyficznej klasyki: przesyconej ludową mądrością, humorem rubasznym i pragnieniem korzystania ze smaku bogatego, pięknego życia. Nowe filmy Pasoliniego, w odróżnieniu od dawnych, są optymistyczne, nawet radosne.

Nie wszystkim ten nowy Pasolini — już chyba trzeci czy czwarty, po realistycznym, alegorycznym i klasycyzującym, podoba się. Co sobie zyska nowych zwolenników, to ich zraża i traci. Ale wie, że z następnym filmem pojawią się nowi entuzjaści jego twórczości. *„Czego się można po mnie spodziewać?"* — rzuca retoryczne pytanie. I daje taką odpowiedź: *„Jestem z natury rewolucjonistą, ale jestem także Włochem, a więc trochę mieszczaninem i nieco katolikiem. A przede wszystkim chcę być sobą, a nie takim, jak pragną mnie widzieć inni".*

„MAYERLING" (Francja — Wielka Brytania). Ten melodramat odznacza się sprawną robotą; nieudolność, choćby sfery były najwyższe, a uczucia najgorętsze, nie ma dziś żadnych szans.

„ZABIJCIE CZARNĄ OWCĘ" (Polska). Nie potrafi ukazać prawdziwego dramatu samotnego dwudziestolatka; dać temu dramatowi siły poezji czy reportażowej prawdy.

„LALA" (Włochy). Franco Giraldi podporządkował się absolutnie konwencji włoskiego, skomercjalizowanego kina obyczajowego, jego zwulgaryzowanej erotyce.

„I ZNÓW SKACZĘ PRZEZ KAŁUŻE" (Czechosłowacja). Karol Kachyna wprowadza nas w świat wyobraźni dziecka. Ciepło, optymizm tego filmu jest również potrzebny zracjonalizowanym umysłom dorosłych.

Nasi recenzenci pisali...

„O WPÓŁ DO JEDENASTEJ WIECZÓR, LATEM" (USA). Być może policja hiszpańska jest głupia, ale trudno uwierzyć, żeby aż do tego stopnia; pani Marguerite Duras (scenarzystka) i Jules Dassin (reżyser) zdają się sugerować, że kobiece wrażliwe serce pokona wszelkie trudności.

„WYDRA PANA GRAHAMA" (Wielka Brytania — USA). Jesteśmy skłonni uwierzyć, że wydra i pisarz doskonale mogą sobie przypaść do gustu. Tym bardziej że znamy już jedną taką opowieść, mianowicie imć pana Paska o zabawnej wydrze imieniem Robak.

„POD PRĄD" (Węgry). Młody proletariusz nie godzi się na szarzyznę własnego życia. Znakomity film współczesny o prawdziwym charakterze, wśród prawdziwych realiów życia.

„PERŁA W KORONIE" (Polska). Misterium cudowne w barwie, w kompozycji, w dostojeństwie ideowej wymowy czy może msza nawet — odprawiona z rzadką siłą wyrazu, delikatności i najwrażliwszej kultury, na cześć górnika.

●

Panie Redaktorze!

W odpowiedzi na list Czytelnika, zamieszczony w nr 5/72 FILMU, Ekspozytura CWF w Poznaniu uprzejmie informuje, że film „Trzecia część nocy" został wprowadzony na ekrany kin poznańskich 4 lutego 1972 roku. Zwłoka we wprowadzeniu filmu została spowodowana udziałem kopii tego filmu w II Konfrontacjach Filmowych „Sytuacja Nowego Kina w Polsce".

Natomiast pozostałe kopie filmowe, o których wspomina Czytelnik, pochodzą z tak zwanej „grupy C" bądź puli kin studyjnych i zostały wykonane w mniejszej ilości egzemplarzy. W takim wypadku jedna kopia jest kolejno wyświetlana w kilku województwach. A zatem w Poznaniu „Świętą grzesznicę" wyświetlaliśmy na przełomie stycznia i lutego w kinie „Bałtyk" (kategorii 0), „Trzy kroki w szaleństwo" w drugiej połowie lutego w kinie „Apollo" (kategorii 0), „Ci wspaniali młodzieńcy w swych szalejacych gruchotach" — druga połowa lutego, kino „Wilda" (kategorii 0), „Koronę śmierci" zobaczymy w marcu, zaś kopię „Szalonego Piotrusia" otrzymujemy w drugiej połowie lutego.

ANDRZEJ STRUGAREK
Kierownik Działu Repertuaru i Obiegu Filmów
Poznań

*

Chciałbym w imieniu gdańskich kinomanów zwrócić uwagę na pewne mankamenty kina studyjnego „Żak". Prawdziwą plagą tego kina są „koniki", których działalność nie napotyka na żadne przeszkody. Drugą plagą są zmiany repertuarowe. Kierownictwo tego kina, lekceważąc zapowiedzi prasowe i widzów, dowolnie zmienia repertuar. Najnowszym (i na pewno nie ostatnim) tego przykładem jest wypadniecie z programu 23 stycznia filmu „Play Time" — bez podania przyczyn.

BOGDAN DRAWNEL
Gdańsk

IDZIEMY DO KINA

TORA! TORA! TORA!

(tytuł oryginalny)

Scenariusz: Larry Forrester, Hideo Oguni i Ryuzo Kikushima — na podstawie książek Gordona W. Prange i Ladislasa Farago

Reżyseria: Richard Fleischer
Reżyseria sekwencji japońskich: Toshio Masuda i Kinji Fukasaku

Zdjęcia: Charles F. Wheeler
Zdjęcia sekwencji japońskich: Sinsaku Himeda, Masamichi Satoh i Osami Furuya.

Specjalne efekty fotograficzne: L. B. Abott i Art Cruickshank
Muzyka: Jerry Goldsmith

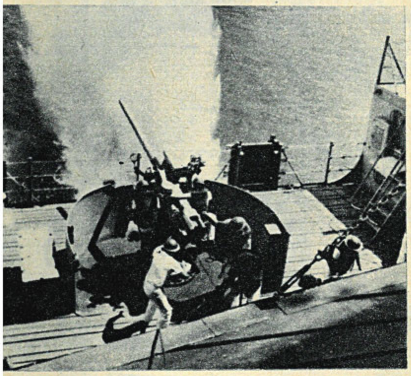
Wykonawcy: admirał Kimmel — Martin Balsam, generał Short — Jason Robards, Henry Stimson — Joseph Cotten, komandor Bratton — E. G. Marshall, admirał Halsey — James Whitmore, komandor Kramer — Wesley Addy, komandor Thomas — Frank Aletter, Frank Knox — Leon Ames, kapitan John Earle — Richard Anderson, generał George C. Marshall — Keith Andes, admirał Stark — Edward Andrews, porucznik Kaminsky — Neville Brand, pani Kramer — Leora Dana, Cordell Hull — George Macready, major Truman Landon — Norman Alden, kapitan Theodore Wilkinson — Walter Brocke, porucznik George Welch — Rick Cooper, Doris Miller — Elven Havard, Ray Cave — June Dayton, Cornelia — Jeff Donnell, pułkownik Edward F. French — Richard Erdman, komandor William Outerbridge — Jerry Fogel, porucznik Kenneth Taylor — Carl Reindel, wiceadmirał Bellinger — Edmond Ryan, admirał Yamamoto — Soh Yamamura, komandor Genda — Tatsuya Mihashi, komandor Fuchida — Takahiro Tamura, admirał Nagumo — Eijiro Tono, ambasador Nomura — Shogo Shimada, książę Konoye — Koreya Senda, admirał Yoshida — Junya Usami, minister spraw zagranicznych, Matsuoka — Kazuo Kitamura, generał Tojo — Asao Uchida, Kaneto Kuroshima — Schunichi Nakamura, Saburo Kurusu — Hisao Toake.

Produkcja: 20-th Century Fox (USA — Japonia) — 1970.

★

Wielka, barwna, szerokoekranowa rekonstrukcja historyczna wydarzeń z grudnia 1941 roku — napaści Japończyków na amerykańską bazę marynarki wojennej w Pearl Harbour na Hawajach oraz wypadków, które doprowadziły do tego ataku.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



UCIEC JAK NAJBLIŻEJ

Scenariusz: Janusz Zaorski i Zygmunt Lech
Reżyseria: Janusz Zaorski
Zdjęcia: Edward Kłosiński
Muzyka: Janusz Kępski

Wykonawcy: Kasia — Halina Golanko, Bartek — Jerzy Góralczyk, Olszewski — Józef Nalberczak, Stan — Stan Borys, kierownik — Bolesław Idziak, jego zastępca — Ryszard Kotys, działacz młodzieżowy — Marek Koterski, działacz — Krzysztof Kowalewski, Anka — Izabella Kozłowska, student — Jerzy Janeczek, autostopowicz — Marian Krawczyk, Krzysiek — Zbigniew Lesień, prezes — Mieczysław Łoza, pan Czesław — Ferdynand Matysik, kochanka Olszewskiego — Jadwiga Skupnik, ekspedientka — Teresa Szmigielówna, kolega z pracy — Andrzej Zaorski.

Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół KRAJ — 1971.

★

Historia młodego człowieka, który we współczesnym świecie próbuje znaleźć swe miejsce. Debiut młodego reżysera Janusza Zaorskiego. Film ten będziemy recenzować w następnym numerze naszego pisma.

Dodatek: „Maturzyści". Scenariusz: Danuta Halladin i Lidia Zonn. Realizacja: Danuta Halladin. Zdjęcia: Antoni Staśkiewicz i Stanisław Niedbalski. Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Reportaż o klasie maturalnej w jednym z warszawskich liceów.

PIĘKNA NIE CHCE MILCZEĆ

(La moglie piu bella)

Scenariusz: Damiano Damiani, Sofia Scandurra i Enrico Ribulsi
Reżyseria: Damiano Damiani
Zdjęcia: Franco Di Giacomo
Muzyka: Ennio Morricone

Wykonawcy: Vito Juvara — Alessio Orano, Francesca — Ornella Muti, jej ojciec — Gaetano Cimarosa, Don Antonio Stella — Amerigo Tot. W pozostałych rolach: Joe Sentieri, Enzo Andronico, Pier Luigi Apra, Salvatore Vaccaro, Sandro Arlotta, Diego Morreale, Mariella Palmich, Giuseppe Lauricella, Fortunato Arena, Prassede Nogara, Salvatore Moscadini, Gaetano Di Leo, Francesco Tranchina, Franco Marletta.

Produkcja: P.A.C., Explorer Film 58 (Włochy) — 1970.

★

Młody „mafioso", który wierzy, że wszystko można załatwić przy pomocy gwałtu i dziewczyna świadoma swych praw i własnej godności — są bohaterami tej historii jeszcze raz demaskującej metody działania sycylijskiej mafii. Reżyserował Damiano Damiani, autor „Szminki do ust", „Najemnego mordercy", „Gringo", „Dnia puszczyka". Temat omawianego tu filmu Damiani zaczerpnął z kroniki autentycznych wypadków.

Dodatek: „Droga". Scenariusz: Wojciech Krukowski. Reżyseria: Mirosław Kijowicz. Zdjęcia: Jan Tkaczyk. Muzyka: Bohdan Mazurek. Opracowanie plastyczne: Mirosław Kijowicz i Wojciech Krukowski. Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1971. Zart animowany, zrealizowany techniką wycinankową.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | b. dobry — 5 | dobry — 4 | dyskusyjny — 3 | słaby — 2 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Perła w koronie	6	5	5	5	5				5
Czyż nie dobija się koni?	6	5	5	5	5	4	5	4	6
Zmierzch bogów	6	6	4	4	3		5	4	5
Rekonstrukcja	4		4	4	5	4	5	4	5
Błędny ognik	4	3				4	4	4	5
Pod prąd	3	4	4				4		4
Wydra pana Grahama	4	3		3				4	2
24 godziny z życia kobiety	4			3	3		3	3	2
Zabijcie czarną owcę	4	3			3		3		2
Rycerz szklanego ekranu	3							3	
O wpół do jedenastej wieczorem, latem	2	3			3			2	2
Harem pana Voka	2						2	3	

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Pajchel, R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 26.II.1972 r. Zam. 1552 A-14

FILM WŁOSKI DZIŚ

Na str. 12–13 tego numeru drukujemy artykuł znanego krytyka Lino Micciché, który dokonuje bilansu kinematografii włoskiej za ostatni okres. A oto kilka scen z nowych i ciekawych filmów włoskich.

„Rzym" — Peter Gonzales jako młody Fellini

„Kruk"

„Ogon skorpiona"

„Sprawa rozwodowa" — Senta Berger